MĂIESTRIA ÎN FOTOGRAFIE

E. IAROVICI

Eugen Iarovici

Măiestria în fotografie



Eugen Iarovici

Măiestria în fotografie

Editura tehnică
București

„MAIESTRIA ÎN FOTOGRAFIE" este o lucrare deosebită de manualele curente. Ea reuşeşte să devină o „carte-prieten", care îi oferă cititorului un preţios instrument de evaluare a multiplelor posibilităţi tehnice, îndrumîndu-l pe calea creaţiei.

Principalele tehnici şi genuri sînt prezentate dintr-un punct de vedere nou, cu scurte incursiuni istorice, păreri ale marilor creatori, reconsiderări ale unor „principii" fără aplicabilitate practică. Atît începătorii cît şi fotografii avansaţi vor găsi multe sugestii utile dar, mai ales, imboldul şi modalitatea de a-şi transforma propria îndeletnicire fotografică în parte integrantă din circuitul valorilor artistice.

Cuprins

I

LECȚIILE ISTORIEI – FOTOGRAFIA TREBUIE ÎNVĂȚATĂ – MĂIESTRIA

Este nespus de greu, mai ales pentru tinerii fotografi de azi, obişnuiţi cu aparatele moderne, electronizate, să se transpună în atmosfera zorilor fotografiei. Şi ar fi bine ca ei să poată totuşi reuşi această transpunere, pentru a sesiza mai bine foamea de imagini din acele vremuri, pentru a înţelege mai adînc efortul încăpăţînat al părinţilor fotografiei de a fixa imaginea eluzivă pe care o vedeau pe geamul mat al dispozitivelor optice folosite de pictori pentru a copia natura. Poate, reuşind această transpunere, ei vor preţui mai mult seria de uşurări creată de generaţii de ingenioşi fotografi, fizicieni şi chimişti, ingineri şi meşteşugari iscusiţi. Poate, şi ar fi bine, să-şi dea seama că apăsarea uşoară pe butonul de declanşare nu este un gest banal, ci realizarea unei dorinţe milenare a omenirii de a opri timpul, de a imobiliza clipa trecătoare, de a fixa o părticică din imaginea adevărată a lumii.

La începutul secolului al XIX-lea, omenirea făcuse mari paşi înainte în cele mai multe domenii. Caracteristic este faptul că meşteşugari descopereau în mod empiric tot felul de „maşinării" şi „procedee", iar oamenii de ştiinţă erau puşi în faţa unor fenomene cărora nu le puteau găsi decît explicaţii ad-hoc. Practica o luase înaintea ştiinţei pentru rezolvarea problemelor puse de nevoile stringente de zi de zi. În acest context de vie efervescenţă în toate sferele de activitate au apărut, în Franţa, primele imagini fotografice, realizate de ofiţerul deblocat din armata regală, Nicéphore Nièpce.

Trebuie bine înţeles că fotografia a apărut nu întîmplător, ci pentru că ea corespundea unor bine conturate necesităţi de bază, practice şi spirituale. Ea s-a dezvoltat impetuos pentru că s-a putut adapta şi integra în toate sectoarele vieţii, aducînd un aport substanţial, de neînlocuit. De aceea, fotografia trebuie abordată de pe poziţiile unei înţelegeri de ordin major, care are rădăcini adînci în om, ca fiinţă gînditoare, creatoare de bunuri materiale şi spirituale. Imaginile duc la o

înțelegere de tip superior, împrăștiind pe dată negurile îndoielilor. Ele farmecă ochii și se insinuează pe nesimțite în adîncurile conștiinței noastre, unde își sapă un lăcaș durabil.

Vreau să subliniez de la început că imaginile fotografice se deosebesc de toate celelalte imagini, prin faptul că ele poartă în structura lor garanția adevărului: ceea ce se vede într-o imagine fotografică trebuie să fi existat, este real, nu o invenție a vreunei fantezii înfierbîntate, fiindcă în mod necesar, una dintre condițiile de bază ale apariției imaginii fotografice este prezența fotografului cu aparatul în fața unui obiectiv concret, participarea lui în vîltoarea vieții. Țin să relev această caracteristică definitorie a imaginii fotografice, fiindcă ea îi dă o valoare specifică, atît de necesară într-o lume în care artificialul, contrafăcutul, plăsmuitul își croiește din păcate un loc din ce în ce mai mare, atît în viața practică cît și în cea spirituală. Nevoia de adevăr și de adevărat este atît de mare, încît este bine ca noi să întărim încrederea în imaginea fotografică, lăsînd contrafacerile și mistificările pe seama altor „meșteșugari" și „artiști".

SCURTĂ INCURSIUNE ISTORICĂ

Pentru orice fotograf, indiferent de domeniul în care creează, este cît se poate de recomandabil să cunoască în amănunt istoria fotografiei. O cere cultura lui. El va trebui să citească istorii cît mai complete, atît despre dezvoltarea tehnicii fotografice cît și despre evoluția și înfruntarea dintre diferitele concepții artistice. O contribuție în acest sens am încercat s-o fac scriind capitolul de istorie din „A.B.C.-ul fotografului amator" (Editura tehnică, colecția Foto-Film nr. 1, 1968) și traducînd cartea lui Helmut Gernsheim „Fotografia artistică" (Editura Meridiane, 1970).

Atrăgînd cititorilor atenția asupra studiului pasionant și deosebit de util al istoriei fotografiei, mă voi limita în capitolul de față la transcrierea unor idei care mi-au fost sugerate de cercetările mele, din păcate destul de eclectice, în acest domeniu. Se vorbește sub diferite accepțiuni despre „lecția istoriei". Există și în istoria fotografiei un număr de „lecții". Se cade ca ele să fie reținute.

La început, fotografii s-au recrutat din două categorii distincte: pe de o parte, dintre pictorii mai puțin înzestrați, dar care veneau spre fotografie cu o oarecare pregătire în domeniul artelor plastice și cu anumite pretenții de „artiști" și, pe de altă parte, dintre acei „întreprinzători" care veneau fără nici un fel de pregătire, doar din dorința de a se îmbogăți, stabilindu-se ca fotografi în ateliere care răsăreau în mai toate orașele. Aceste două categorii foarte deosebite au creat două

tipuri, două genuri diferite de fotografi. Cu foarte rare excepții, ambele categorii de „noi fotografi" s-au dedicat portretisticii, fiindcă pe acea vreme de început era singurul domeniu de aplicare a fotografiei care le oferea posibilitatea de a cîștiga bani. Pe cînd foștii pictori căutau să transplanteze în noua lor îndeletnicire cît mai multe din cele învățate din pictură, ceilalți se mulțumeau doar să capteze cît mai fidel asemănarea clienților lor. Primii și-au pus amprenta pe un gen de fotografie artificială, pretențioasă, încărcată, chiar dacă unii dintre ei au creat cîteva lucrări de valoare reprezentînd excepțiile fericite. Ceilalți, în ateliere instalate în iarmaroace sau cocoțate pe vreun acoperiș de casă, își vedeau cinstit de „meseria" lor bănoasă, unicul criteriu al calității fiind asemănarea. Ei ne-au lăsat mii de chipuri adevărate de femei, bărbați și copii, așa cum arătau aceștia pe la mijlocul secolului trecut, e drept, cam înțepeniți în fața obiectivului, însă în cadrul strîmt al imaginii nu era loc pentru prost gust și prețiozitate.

Aceste două tendințe, diametral opuse, pot fi recunoscute pînă azi în desfășurarea evoluției fotografiei. Pe de-o parte acei fotografi cărora le era teamă să stea pe propriile lor picioare și de aceea căutau să se aciuiască în umbra unei arte de prestigiu, pictura și, pe de altă parte, fotografii care își dădeau seama, la început poate instinctiv, că aveau a face cu un nou mijloc de expresie cu legi proprii. De fapt, în mai toate artele și în literatură se observă aceeași ezitare în detașarea de o instituție cu prestigiu. Laicizarea și democratizarea artelor este un pas relativ recent în istoria omenirii.

Deși fotografia directă, pură (straight photography) cîștigă din ce în ce mai mult teren, mereu apar recrudescențe ale tendinței de copiere sterilă ale altor mijloace de expresie, mai ales în perioadele în care vreun „ism" din artele plastice este în culmea modei. Se pot astfel recunoaște fotografii impresioniste, suprarealiste, cubiste, chiar și nonfigurative, abstracte. În ultima vreme preferințele unor fotografi se îndreaptă spre grafică, afiș, prin distrugerea caracteristicilor fotografice ale imaginii.

În repetate rînduri, în decursul scurtei istorii a fotografiei, s-au ridicat glasuri împotriva tendințelor străine de fotografie și, de fiecare dată, fotografi ca Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand, Edward Weston, Renger Patsch, Sougez, Brassaï și alții, au demonstrat prin minunatele lor lucrări, frumusețea nebănuită, mesajul puternic, originalitatea și evantaiul larg de posibilități al noului mijloc de expresie, al unei arte cu totul noi. Din aceste confruntări, din experimentele urmărite cu încăpățînare, din nereușite și succese, s-au conturat din ce în ce mai precis caracteristicile unui limbaj nou, specific fotografic. El se singularizează prin eternizarea clipei, redarea adevărului, distilarea esențelor și, mai ales, prin captarea farmecelor luminii. În nici o altă artă nu există vreun limbaj care să înmănuncheze atîtea calități. De aceea,

de îndată ce tehnica fotografică a avansat într-atît încît a permis fotografilor să evadeze din „casele lor de sticlă", fotografia a preluat misiunea de a înfățișa lumii cum arată lumea. Iată un singur exemplu despre amploarea pe care o luase această latură a fotografiei la nici două decenii de la memorabilul anunț al lui Arago la Academia Franceză. Reproduc din cartea lui Gernsheim (pag. 61, ed. românească): „Compania Stereoscopică din Londra, fondată în 1854, și-a trimis fotografii angajați de ea, chiar și în Orientul Mijlociu. După patru ani a putut să facă reclamă, anunțînd că se află în posesia unui stoc de 100 000 fotografii diferite: arhitectură și peisaje, scene domestice, obiceiuri ale altor popoare și subiecte asemănătoare... Pînă acum nu s-a dat importanță cuvenită plăcilor stereoscopice ca sursă de documentare despre secolul al nouăsprezecelea: ele procură o mare bogăție de informații..."

Noul mijloc de expresie nu s-a limitat numai la rolul documentar de a înfățișa lumii cum arată lumea, dar și-a asumat cu mult curaj și eficacitate misiunea de a descrie „cum trăiește cealaltă jumătate", jumătatea oropsită și exploatată. Începînd din 1868, englezul Thomas Annan a fotografiat cartierele sărace din Glasgow. Jacob Riis, dulgher danez care a devenit reporter la un ziar din New York, a înfățișat în fotografii zguduitoare condițiile îngrozitoare în care locuiau oamenii într-o mahala mizeră din New York. Sociologul american Lewis W. Hine s-a folosit de aparatul fotografic pentru a demasca exploatarea copiilor și femeilor în industrie și apoi condițiile mizere ale imigranților. Nahum Luboshez a realizat fotografii emoționante cu țărani înfometați în Rusia țaristă. Enumerarea este incompletă. Sînt primele exemple dintr-o serie lungă, prin care adevărul indiscutabil înfățișat prin fotografii a declanșat în opinia publică valuri de proteste împotriva nedreptăților sociale și a ororilor războaielor, sau a mobilizat ajutorul internațional în caz de calamități naturale, de la cutremurul din San Francisco în 1906, pînă la foametea din Sahel în zilele noastre.

Se degajă din cele de mai sus poate una dintre cele mai pline de conținut lecții din istoria fotografiei: rolul fotografului în societate și în perspectiva istorică. Este latura nobilă a fotografiei ca document și ca artă, în slujba cunoașterii, a dreptății sociale, a progresului.

O altă latură a fotografiei, care și-a dovedit însemnătatea în evoluția tumultuoasă a omenirii, este marea ei adaptabilitate și utilitate ca instrument de lucru în științe. Este un domeniu vast cu implicații adînci. De la astronomie la microbiologie și de la fizică la etnografie, cu greu se poate găsi vreun domeniu în care să nu fi pătruns fotografia, cu rezultate spectaculare. Ar trebui reprodusă o listă prea lungă de exemple în care fotografia s-a dovedit tovarășa cea mai de nădejde a oamenilor de știință, ajutîndu-i să descopere fenomene noi, să-și dovedească

teoriile îndrăznețe, să pătrundă în necunoscut. De aceea, încă o lecție care se desprinde din istoria fotografiei, este marea valoare a eforturilor depuse pentru dezvoltarea tehnicilor fotografice, pentru o muncă metodică în vederea aplicării fotografiei în domenii noi. Există în rîndurile fotografilor mulți care au o pregătire tehnică și științifică temeinică. Lor li se adresează această lecție pentru a-i determina să-și îmbine cunoștințele profesionale cu cele fotografice, căutînd căi noi de aplicare a fotografiei. Începutul a fost făcut de creatori prestigioși. Mai este încă foarte mult de realizat în această cavalcadă din ce în ce mai rapidă a înnoirilor, a descoperirilor, a defrișării de noi magistrale spre proges.

În sfîrșit, o a treia lecție. În scurta ei istorie de abia un veac și jumătate, se poate urmări o continuă evoluție a tehnicii fotografice în toate compartimentele. Numai istoria ameliorării și diversificării emulsiilor pentru negative ar putea ocupa un spațiu impresionant, ca să nu menționăm transformările radicale prin care a trecut construcția de aparate și de obiective. Se poate urmări în istoria fotografiei cum progresele tehnice au avut drept urmare imediată lărgirea tematicii abordate de fotografi, înzestrarea imaginilor cu noi frumuseți. Fotografia devine capabilă să „înghețe“ mișcări din ce în ce mai rapide, să surprindă fețele oamenilor de la distanțe din ce în ce mai mari fără ca aceștia să se creadă observați, să se apropie de obiecte și să le redea textura cu o fidelitate uluitoare, să redea o gamă din ce în ce mai largă de tonalități și să reproducă vibrația culorilor celor mai strălucitoare. Aproape pentru fiecare progres în tehnică a existat și un pas înainte în practica fotografică, în lărgirea orizontului vizual, în artă. Numele unor Paul Stand, Erich Salomon, Robert Capa, Paul Wolf, Yusuf Karsh, Ansel Adams, Cartier Bresson — pentru a nu cita decît pe cîțiva — vor rămîne întotdeauna în istoria fotografiei ca exemple de deschizători de drumuri noi. Față de aceste exemple ilustre și față de marile progrese realizate în posibilitățile tehnice ale fotografiei, este de neînțeles că se mai pot vedea azi în unele expoziții nenumărate fotografii contaminate de mucegaiul unor concepții paseiste, că se repetă în același fel aceleași teme vetuste. Istoria învață că trebuie mers înainte. Fiecare fotograf din ziua de azi trebuie să se simtă dator să contribuie într-un fel la acest mers înainte. Beneficiind de ultimele cuceriri în tehnică, el trebuie să depună efortul creator de a deschide perspective noi, de a aborda într-un fel nou subiecte noi, de a intensifica puterea de a vedea lumea nouă care ne înconjoară pe toți.

Sînt nenumărate „lecțiile“ pe care ni le poate oferi fiecăruia studierea atentă a istoriei fotografiei. Se vor găsi în decursul istoriei multe „drumuri fără ieșire“ de care trebuie să se ferească fotografii de azi pentru a nu-și irosi timpul și energia repetînd greșeli. Se vor găsi și multe

exemple demne de urmat. Fără a cunoaşte ce au împlinit şi gîndit înaintaşii, nu se poate merge înainte cu folos. Este şi aceasta din urmă o foarte valoroasă „lecţie" a istoriei.

FOTOGRAFIA TREBUIE ÎNVĂŢATĂ

Ca orice activitate omenească, fotografia trebuie bine învăţată. În mod aparent, este foarte uşor a face fotografii. Ajunge să citeşti doar „modul de întrebuinţare" al unui aparat şi poţi face fotografii perfecte. Această părere este lansată şi încurajată de reclamele marilor fabrici de aparate fotografice care sînt interesate în vînzarea produselor lor în cantităţi cît mai mari. Şi, într-adevăr, datorită perfecţiunii noilor aparate, automatizate, orice declanşare are drept rezultat o imagine fotografică perfectă din punct de vedere tehnic. Mi s-a întîmplat să văd un teanc de aproape 200 de fotografii pe care le făcuse un cunoscut al meu în timpul unei călătorii în străinătate, cu un aparat modern, automatizat. Toate erau tehnic perfecte. Însă, niciuna dintre imagini nu avea darul să „spună" ceva, să redea o atmosferă, să placă.

O imagine fotografică, pentru a fi considerată bună, cere mai mult decît perfecţiune tehnică. Acesta este primul adevăr care trebuie temeinic înţeles. Chiar înainte de a păşi în domeniul elevat al „artei fotografice" trebuie cunoscute cerinţele de bază ale realizării unei imagini, cunoaşterea unor fenomene simple care au loc atunci cînd un obiect se transformă în imagine. Chiar şi fotografierea unui obiect cît se poate de simplu, un cub, pune un număr destul de mare de întrebări: din ce unghi, de la ce distanţă, cu ce obiectiv, în ce fel de lumină, cu ce fundal etc. Dacă nu se cunosc răspunsurile, cubul s-ar putea să apară în imagine sau ca un simplu pătrat, sau ca un trunchi de piramidă, sau ca un paralelipiped, sau conturul lui se va pierde în fundal şi nu se va vedea nimic. Dacă la un simplu cub trebuie dezlegate atîtea întrebări, ce se întîmplă la subiecte mai complicate, ce se întîmplă în domeniul artei fotografice?!

De aceea trebuie procedat foarte metodic în desluşirea tuturor „tainelor" fotografiei.

Fotografia trebuie bine învăţată. Există multe feluri de a învăţa. Şi prezentul volum — nădăjduiesc — este o contribuţie la învăţarea fotografiei. Dată fiind complexitatea domeniului, trebuie mers pe mai multe căi. Cea mai simplă dintre aceste căi este deprinderea meşteşugului, perseverînd pe această cale pentru a se ajunge la atingerea cu uşurinţă a perfecţiunii tehnice, atît în luarea imaginii — fotografierea propriu-zisă — cît şi în practica activităţii de laborator — developarea negativelor, executarea copiilor şi a măririlor, în alb-negru şi color. Acesta este un domeniu vast în care se îmbină acumularea unor cunoştinţe de specia-

litate cu educarea ochiului și înmlădierea mîinii. Siguranța în obținerea rezultatelor perfecte în toate fazele este temelia oricărei etape ulterioare. Este o activitate pasionantă, care trebuie dusă cu perseverență pentru că mai ales ochiul și mîna nu se lasă chiar atît de ușor transformate în ochi și mînă de fotograf. În această fază sînt necesare game și exerciții zilnice cu teme pe care și le propune fotograful.

Paralel cu această muncă, este obligatorie obținerea unei înțelegeri clare a tututor fenomenelor care se desfășoară în mod practic. Este necesară o incursiune în domeniul fizicii și al chimiei pentru a *înțelege* ce se întîmplă de fapt atunci cînd se îndreaptă obiectivul spre subiect, cînd se aprinde o lumină în studio, cînd se apasă pe declanșator sau se inserează pelicula într-o soluție de o anumită compoziție. Această cunoaștere, această înțelegere, îi dă fotografului nu numai un plus de siguranță, ci îi deschide o arie nebănuită de posibilități de a-și lărgi modurile de rezolvare, de a găsi efecte originale, de a comunica mai bine, mai precis și mai clar un evantai mai larg de idei și de senzații.

Astfel, se ajunge la o a treia etapă: deprinderea unui limbaj nou, limbajul specific al fotografiei. Este, dacă vreți, ca și cum s-ar învăța o limbă străină, cu un vocabular, gramatică, stilistică cu totul noi. Reușitele tehnice, dacă rămîn doar performanțe de virtuozitate, nu au valoare omenească. Ele rămîn în cel mai bun caz la nivel de utilitate practică, în categoria unor bunuri de folosință mai mult sau mai puțin îndelungată. De cele mai multe ori însă, performanțele tehnice se înscriu în familia actelor gratuite. Pentru a da valoare operelor fotografice, ele trebuie să însemne ceva, să comunice ceva, să creeze punți de legătură între oameni. Acest contact omenesc nu este posibil fără un limbaj inteligibil, sugestiv ales, care să folosească din plin posibilitățile oferite de fotografie, considerată ca un mijloc de expresie.

Și, în sfîrșit, fotograful este dator față de sine și de publicul său, să vehiculeze idei și sentimente de valoare, interesante, nobile, actuale, originale. De aceea el trebuie să desfășoare o muncă continuă de apropiere de cultură, de familiarizare cu gîndirea cea mai înaintată și cu problemele de bază ale contemporanilor săi. Fotograf cu adevărat de valoare nu poate fi decît acela care îmbină în mod armonios cele patru caracteristici schițate mai înainte. Dedicarea în exclusivitate numai uneia îi știrbește din valoare.

Iată cum trebuie abordată învățarea fotografiei și, pe mai departe, practicarea ei. Din meșteșug, din hobby, ea poate și trebuie să devină mijloc de expresie, artă.

Mulți fotografi aleg să rămînă meșteșugari, practicieni. Ei au o valoare socială certă, satisfăcînd anumite nevoi care, în ziua de azi, tind să devină din ce în ce mai răspîndite și mai complexe. În spitale, în uzine, în institute de cercetări și în poligrafie, în muzee și în activi-

tatea comercială, se face din ce în ce mai simțită necesitatea contribuției unui fotograf foarte calificat, stăpîn pe o vastă gamă de tehnici dintre cele mai diverse. Este vorba aici de imagini de mare însemnătate, cu valoare documentară și practică, realizate adesea în condiții dintre cele mai grele, în interiorul organismelor vii, la lumina metalelor incandescente, sub acțiunea razelor X, gama, ultraviolete sau infraroșii, în fascicolul laserului; este necesar să se realizeze fotografii de procese care se petrec într-o fracțiune de miime de secundă și urmărirea desfășurării unor procese timp de zile sau chiar luni; se fotografiază la microscop și din avion; se fotografiază în medii și în condiții în care nu poate pătrunde omul. Fotograful care lucrează în aceste domenii trebuie să-și stăpînească perfect meșteșugul, să dea dovadă de inventivitate pentru a găsi cele mai bune soluții, pentru a nu spune niciodată: imposibil!

Pe de altă parte, fotograful cult, cu fantezie creatoare bogată, dacă nu stăpînește tehnica, nu-și va vedea niciodată ideile ingenioase care îl copleșesc, realizate sub formă de imagini fotografice. Sînt mulți cei care îți arată o fotografie banală, prost realizată tehnic, în schimb, îți explică cu lux de detalii ce au „vrut" să realizeze. Tehnica deficientă nu permite însă noianului de intenții artistice să devină vizibil. Oricine se dedică fotografiei, trebuie să fie hotărît să dea o luptă acerbă, nobilă, cu inerția materialelor cu care lucrează. El trebuie să dea viață cutiei de metal și sticlă, care este aparatul și trebuie să smulgă din indiferență acțiunea unor severe legi fizice și chimice. Nicicînd nu trebuie să iasă de sub vraja miracolului pe care îl îndeplinește. El nu declanșează banale reacții chimice și nici nu branșează fluxuri de energii utilitare. Cunoscîndu-le intim legitățile, depășindu-le posibilitățile, el le ghidează interacțiunile pe calea dorită de el, pe calea unei creații conștiente. Desigur, oricine poate lua un aparat, descifra tabele și scheme, înțelege rețete și procedee și, lucrînd „practic și eficient", să producă imagini fotografice. Dar acestora adesea parcă le lipsește ceva. Le lipsește tocmai vraja de care aminteam mai sus. Lucrurile apar chiar „așa cum sînt". Ele nu împrumută nimic din „așa cum le-a văzut" un fotograf sensibil. După cum se va vedea în această carte, fotografiatul presupune ceva mai mult decît transformarea realului în fotografie, iar imaginea fotografică nu rămîne un produs final, ci începutul unui dialog viu, interesant, cît mai elevat, cu privitorii ei. Ciclul fotografic nu se rezumă doar la propoziția „este-redau", ci prin mijloace subtile formează o volută între „asta am simțit — mă înțelegi?". Tot ce ne înconjoară este de fapt un conglomerat de semne vizuale. De la un semn la altul, de la un grupaj de semne la altul, iau naștere forțe care se cer tălmăcite, interpretate, ca să li se găsească înțelesul. Și nu este vorba doar de o înțelegere primară — om, casă, copac — ci de o înlănțuire de înțelesuri — om bun, activ, care îți merită încrederea și dragostea — sau — copac bătrîn, a înfruntat

vremurile și viscolele, se ține și azi mîndru, îmi amintește de basmul cu ... Lanțul de înțelesuri trebuie păstrat intact și puterea de sugestie trebuie să se regăsească în imaginea fotografică. Pentru a realiza acest scop, cutia indiferentă de metal și sticlă și legile inexorabile fizico-chimice trebuie supuse, făcute ascultătoare, transformate în aliați înțelegători. Nu se obține ușor aceasta! Există încăpățînarea materiei inerte și ea trebuie biruită de încăpățînarea fotografului și de priceperea, de măiestria lui. Aceasta înseamnă lupta cu materialele, pînă la ultima granulă de argint! Ea se aseamănă cu lupta grea a sculptorului care ciopleşte cu dalta și ciocanul piatra zgrunțuroasă scoțînd din ea formele cele mai delicate, cu munca compozitorului care creează din îmbinarea zecilor de instrumente ale unei orchestre simfonice tonurile cele mai cutremurătoare. Nu trebuie să ne fie teamă să asemănăm munca noastră de fotografi cu cea a sculptorului sau a compozitorului. Dimpotrivă! Cu cît vom tinde în creația noastră spre sfere mai înalte, cu atît va fi mai bine. Ne-o dovedesc zeci de fotografi care au creat imagini de o valoare indiscutabilă.

Dar travaliul artistic, lupta cu materialele, se plasează la un capăt al volutei amintite mai înainte. Trebuie gîndit și la celălalt capăt — întîlnirea cu cei care privesc imaginea. Mulți fotografi — în egoismul lor, din neputință sau îngîmfare — neglijează acest capăt. Ei devin izolați de public, de semenii lor. Chiar dacă un cerc restrîns le laudă „ermetismul“, „subtilitățile“, „performanțele“ tehnice sau unele „găselnițe“ formale, efortul lor rămîne sterp, fără ecou. Artistul, adevăratul artist fotograf, este solid ancorat în viața contemporană lui și legat prin mii de fire de gîndurile, frămîntările, bucuriile și necazurile contemporanilor săi. Numai atunci cînd el îi înțelege, este, la rîndul lui, înțeles.

Prin cele arătate se întrevede intenția de a propune o nouă perspectivă prin care să fie văzut fotograful și misiunea lui: pe de o parte, ridicarea rolului lui în societate ca artist creator, care influențează concepțiile; pe de altă parte, îndemnul adresat fotografului de a-și reevalua propria lui muncă pentru a-și îndeplini înalta lui îndatorire de artist. În calea desăvîrșirii lui îl pîndesc nenumărate curse. Multe se datorează unor factori obiectivi, dar multe, și cele mai periculoase, sînt de ordin subiectiv. Cea mai mare dificultate o are cu el însuși. Începutul este un efort sincer de a-și cunoaște și evalua calitățile și defectele. El își va căuta domeniul, genul, stilul personal. În zadar s-ar avînta în fotografia de peisaj dacă el nu iubește, nu înțelege natura, în zadar ar merge pe urmele unui artist ale cărui lucrări i-au plăcut, dacă nu are afinități cu genul respectiv. El trebuie să-și recunoască micile ambiții și justificarea lor (dacă există), tendința spre superficialitate, comoditate și ușurință, lipsurile lui în ceea ce privește comportarea și relațiile cu alți oameni,

lacunele în cultură ... şi, bineînţeles să-şi impună şi să treacă la măsuri de remediere. Mai sînt şi alte atitudini nocive. De exemplu, ceea ce numesc eu „atitudinea inginerească". Cel ce o adoptă îşi face un mit din calcule, reţete, procedee, dar lucrările lui „perfecte" ca tehnică, rămîn reci, neinteresante. La polul opus aş plasa „atitudinea boemă". Adeptul ei are nenumărate „idei", vorbeşte mult despre ce se „poate face" şi „va face", este preocupat numai de un sector restrîns de viaţă, şi cînd, în sfîrşit, „face" cîte o imagine, ea este neglijent lucrată, neclară, pătată, murdară. S-ar mai putea menţiona cei preocupaţi numai de „jucăriile de laborator", care îşi pierd vremea cu experimente sterile, cu procedee care de mult şi-au dovedit lipsa de viabilitate. Nu trebuie uitaţi „graficienii", „geometrii", „pictorialiştii", „fotografii cu un singur sistem" şi mulţi alţii care îşi ridică singuri barierele în spatele cărora se izolează de viaţă sau îşi construiesc singuri trambulinele de pe care sar în domenii nespecifice fotografiei. Factorul hotărîtor în reuşita fotografică este omul din spatele aparatului şi de aceea prima grijă este ca el să fie „pus la punct".

Se vorbeşte mult despre „obiectiv şi subiectiv" în fotografie. Este adevărat că în fotografie există o risipă de factori obiectivi. De la subiect la aparat şi apoi la materialele şi procesele fotografice, pînă la imaginea pe hîrtie, se întîlnesc numai factori obiectivi. De fapt se poate ajunge la imagine fotografică printr-o înlănţuire de procedee automatizate, fără intervenţia nici unui factor subiectiv. Atunci, ce face „omul din spatele aparatului"?! Cînd şi unde apare factorul subiectiv? Oricînd şi oriunde pe întregul parcurs al desfăşurării „procesului tehnologic" de obţinere a imaginii fotografice! Cum? Prin *alegere şi decizie*. În oricare etapă există mai multe variante — diferite aparate şi obiective, posibilităţi de expunere şi diafragmare, pelicule şi procese negative, hîrtii şi procese pozitive. Dar nu numai atît. Mai există alegerea şi decizia asupra subiectului şi cum va fi tratat acesta — cadrarea, fundalul, compoziţia, aspectul şi momentul caracteristic, lumina, negativul potrivit, recadrarea la mărit, tonalitatea şi contrastul imaginii finale. Un fotograf bun, un artist, poate trece în sfera spiritualului, în circuitul ideilor şi sentimentelor, creînd „bunuri" mai inefabile, suprastructurale.

Aici intervine un „ingredient" care nu este indicat în nici un tabel, în nici un reţetar. Este vorba de *măiestrie*. Un peisaj poate fi fotografiat perfect şi totuşi să rămînă la valoare de fotografie documentară sau de carte poştală. Prin măiestria fotografului acelaşi peisaj se poate înveşmînta cu o anumită atmosferă, el poate căpăta un înţeles, un tîlc, poate declanşa în privitor un şuvoi de gîndiri sau simţăminte. S-ar putea ca fotograful să nu aducă nici un plus de tehnică, însă el reuşeşte să transfigureze imaginea, să pună anumite accente, să dea o altă ierarhie elementelor care compun imaginea, să releve, să sublinieze, să creeze

legături mai evidente, să încorporeze în imagine sensibilitate și inteligență. În „Dicționarul limbii române moderne" se arată că măiestria artistică este „totalitatea elementelor pe care le pune în valoare artistul în procesul desăvîrșirii unei opere de artă". Să ne mulțumim cu această definiție care ni se poate părea prea generală și incompletă. Totuși sublinierea faptului că se cere „totalitatea elementelor" este o indicație pentru fotograf că el trebuie să-și mobilizeze toate resursele, nu doar pe cele tehnice, pentru realizarea unei fotografii de artă. Marele fotograf american Edward Weston spunea: „Lăsați ochii să vadă dinăuntru în afară", precizînd astfel legătura dintre tot ceea ce este omenesc și actul fiziologic de a vedea. Măiestria este liantul care ușurează sudarea vieții spirituale cu opera fotografică. Ansel Adams, care a migrat din muzică în fotografie, face adesea interesante analogii. Iată una dintre ele care are darul de a lămuri „procesul de desăvîrșire" din definiția citată. „Compozitorul este preocupat de o idee muzicală. El o consemnează printr-o notație muzicală convențională. Cînd execută compoziția el poate, deși respectă notele, să aplice interpretări expresive personale la structura de bază a notelor. Tot astfel se petrec lucrurile în fotografia expresivă. Concepția despre fotografie precede operațiile aparatului. Expunerea și developarea negativului urmează reguli tehnice alese pentru a realiza calitățile dorite în copia finală, iar copia este în mod virtual o *interpretare* — o *executare* a ideii fotografice". Astfel se completează ciclul de la idee concepută la idee executată printr-o selecție riguroasă, printr-o mlădiere a tuturor procedeelor supuse aceleiași direcții de interpretare. Observați că ciclul nu este casă — tehnică — redare perfectă a casei, ci el se impune: concepție despre casă — casă — procedee tehnice selecționate pe bază de interpretare — redare fotografică a concepției inițiale despre casă. Al doilea ciclu este cel complet, cel al măiestriei fotografice. După cum se vede, el nu contravine unor procedee tehnice cunoscute și nici nu aduce un nou aport în această direcție. Ceea ce reiese mai evident este rolul fotografului artist, al calităților lui intelectuale, de om care gîndește și simte. Tehnica, în aceste condiții, se ridică la valențe noi. Ea trebuie să fie mai adînc cunoscută. Nu i se cere doar perfecțiune, o perfecțiune obiectivă măsurabilă pe baza unor parametri determinați științific — densitate, putere de separație, curbă caracteristică etc. Aspectele tehnice devin mijloace de creație, ele se supun regulilor de interpretare și, pentru fotograf, înlocuirea parametrilor rigizi cu dorințe subiective devine o sarcină mult mai dificilă. El nu mai caută să obțină două cenușiuri plasate pe trepte perfect determinabile, ci el caută să obțină două cenușiuri care prin alăturare să „vibreze" într-un anumit fel. Tehnica fecundată de măiestrie devine mai interesantă, cu probleme mult mai grele dar și mult mai pasionante. În contact cu lumea ideilor sen-

sibile tehnica suferă o schimbare fundamentală. În capitolele ce urmează se va căuta să se urmărească această schimbare.

Fotograful, înaripat de posibilitățile pe care i le oferă arta sa, este bine să-i cunoască și *limitele.* Mereu trebuie să-și amintească specificul vizual al mijlocului său de expresie. Tot ceea ce nu este formă, tonalitate, culoare, sau nu poate fi sugerat de acestea, nu aparține artei lui. A. Feininger („Fotograful creator", ed. românească, pag. 80) propune o modalitate de a determina dacă un subiect este potrivit redării prin fotografie: „Dacă pentru a-l descrie (subiectul) în mod veridic ați fi nevoiți să menționați însușiri pe care un orb (din naștere) nu le-ar putea percepe decît foarte vag sau deloc — ca, de exemplu, formă, structură, contrast grafic, culoare sau lumină — atunci subiectul este fotografic, potrivit pentru redare în formă vizuală. Pe de altă parte, dacă reușiți să prezentați subiectul în termeni pe care un orb este în stare să-i înțeleagă (de exemplu, subiectul unei piese de teatru), atunci subiectul este literar și, în mod normal, ar fi greșit dacă s-ar reda sub forma unei fotografii". Această „piatră de încercare" propusă de Feininger trebuie bine reținută, fiindcă mulți fotografi, în avîntul creației, își uită posibilitățile, abordînd subiecte literare care îi conduc spre eșecuri. În zadar caută aceștia să suplinească lipsurile vizuale folosind titluri pompoase, lungi. Fotografia trebuie *să arate.*

Alți fotografi comit greșeala de a împrumuta „elemente vizuale" din pictură și, mai ales, din grafică. Ei se dedau la tot felul de manipulări de laborator pentru a obține „linii grafice", contraste, efecte de afiș, utilizează „rastere picturale", lentile și ecrane de difuzie, sau alte procedee. Ei cred că astfel pot salva fotografiile lor neinteresante. Cu rare excepții se întrevede însă contrafacerea, imitația. Fotografia, simpla fotografie directă, înmănunchează enorme bogății expresive și frumuseți. Acestea trebuie descoperite și exploatate cu măiestrie. Imitația, ca și minciuna, nu are picioare lungi.

După cum veți constata, n-am scris o carte nici de tehnică pură, nici de estetică înaltă. Am scris o carte, pur și simplu de fotografie, gîndindu-mă la omul din spatele aparatului, în dorința de a-l ajuta atunci cînd ezită, cînd i se ivesc greutăți în cale.

II

APARATE –
– EVOLUȚIA LOR
– TIPURI DE BAZĂ
– PRINCIPII CONSTRUCTIVE DE AZI
– AVANTAJE ȘI DEZAVANTAJE
– SUBIECT ȘI APARAT

Din timpuri străvechi și pînă astăzi, la baza tuturor științelor, a tuturor descoperirilor mai mari sau mai mici, se află observarea fenomenelor naturale, urmată de o imitație inteligentă a acestora. Nevoia, spiritul practic, curiozitatea, l-au îndemnat pe om să imite, să repete, să reproducă fenomenele observate în alte condiții, cu mijloacele la îndemîna lui, în ajutorul lui.

Nu se știe cînd și unde s-a zărit pentru întîia oară jocul unor forme curioase pe un perete. Desigur trebuie să fi fost într-o țară caldă, scăldată de lumina puternică a soarelui. Pentru a se feri de arșiță, oamenii acopereau ferestrele și ușile cu ceea ce azi s-ar numi perdele groase, pentru ca înăuntrul încăperilor să domnească umbra deasă și răcoroasă. Dar iată că se întîmplă să fi rămas o crăpătură mică printre perdele. Și se mai întîmplă ca cineva să treacă pe uliță. Stupoare! Pe peretele opus crăpăturii se vede omul trecînd, dar cu capul în jos! Fenomenul trebuie să se fi repetat de mii de ori, în cele mai diferite locuri și împrejurări, cu comentarii și explicații dintre cele mai diverse. Prima aplicație practică a fost urmărirea eclipselor solare și referiri în acest context se cunosc de prin anul 500 î.e.n., în îndepărtata China la Mo Tzu și în Grecia antică la Aristotel (384—322 î.e.n.). Totuși, prima mențiune scrisă despre fenomen, cunoscută pînă în ziua de azi, se găsește în lucrările cărturarului arab Ibn Al Haitan (956—1038), Alhazen în versiune latină. Din textul lui reiese că fenomenul era cunoscut și destul de răspîndit în lumea cărturarilor din acea vreme. După această dată referirile și descrierile a ceea ce a început să se numească „camera obscură", au devenit din ce în ce mai frecvente. Fizicianul și profesorul de matematici din Milano, Girolamo Cardano (1501—1576), introduce în gaură o „rotunjime făcută din sticlă" o lentilă convexă — obținînd o imagine mai luminoasă și mai clară. Urmează alte ameliorări, cum ar fi cea a lui Daniel Barbaro care propune în 1568 acoperirea marginilor lentilei, lă-

sînd numai o gaură mică la mijloc — diafragma de azi — pentru obținerea unor imagini mai clare. În 1573 Ignatio Danti recomandă utilizarea unei oglinzi concave pentru redresarea imaginii și în 1585 Giovanni Battista Benedetti sugerează adoptarea unei lentile biconvexe.

Dar toate aceste cunoștințe nu circulau decît în lumea restrînsă a fizicienilor, astronomilor și matematicienilor. Cel care le-a dat o mare răspîndire a fost omul de știință napolitan Giovanni Battista Porta (1538—1615). Bogăția informațiilor date de Porta și talentul lui de a îmbina date științifice cu sfaturi practice și aplicații distractive (în cartea sa „Magiae naturalis", tradusă în principalele limbi europene și în arabă, retipărită în nenumărate ediții) au contribuit ca în mare măsură „camera obscură" să devină cunoscută publicului obișnuit.

Din descrierile de pînă acum reiese că într-adevăr „camera obscură" era o cameră, o odaie într-o clădire și că imaginea putea fi văzută numai de cei care se alfau în încăpere. Cu timpul, mai ales pentru realizarea unor lucrări topografice, camera obscură devine mai mică, portabilă, putînd fi instalată chiar și într-un cort. Ne-a rămas o interesantă relatare, datorată lui Sir Henry Wattson, în care este descris cortul folosit de vestitul astronom german Johann Kepler (1571—1630) pentru a desena cu o mare precizie în toate detaliile un peisaj panoramic. Cu ajutorul unui telescop, imaginea era proiectată pe o hîrtie și Kepler, ghemuit în cortul întunecos, o reproducea desenînd toate formele. Apoi cortul era învîrtit, ca o moară de vînt, în jurul axului și operația era reluată pînă cînd se completa turul de orizont.

Dar micșorarea și portabilitatea camerei obscure merg și mai departe. Influențat de povestirile unui călător care văzuse în Spania cutii atît de mici încît puteau fi purtate sub o pelerină, învățatul iezuit din Würzburg, Kaspar Schott (1608—1666), publică în a sa „Magia optică" (1657), prima descriere a unei mici camere obscure formată din două cutii, dintre care una puțin mai mică putea să culiseze în cealaltă pentru obținerea clarității. Imaginea formată de un tub ajustabil care conținea două lentile convexe putea fi văzută din exterior, printr-o gaură, astfel că nu mai era nevoie ca cineva să intre în camera obscură.

Astfel de camere obscure din ce în ce mai mici, la care imaginea era văzută din afară, sînt semnalate din ce în ce mai des în diferite țări. Interesant este faptul că matematicianul francez Pierre Hérigone, în cursul său editat în 1642 la Paris, descrie un „pocal magic" cu care gazda putea să-și urmărească musafirii fără ca aceștia să observe ceva. Razele de lumină intrau printr-o lentilă convexă în piciorul pocalului, erau deviate de o oglindă fixată la 45° și imaginea se forma pe suprafața vinului alb și tulbure. Aflăm astfel despre aplicarea încă din mijlocul secolului al XVII-lea a principiului aparatelor reflex din ziua de azi. Cel mai asiduu inovator și constructor de camere obscure cu și fără

oglindă pare să fi fost călugărul Johann Zahn din Würzburg care într-o carte a sa din anul 1685 prezintă desene şi schiţe de tipuri diferite şi este primul care propune utilizarea geamului mat pentru formarea imaginii. Helmut Gernsheim, un ilustru cercetător al istoriei fotografiei, scrie următoarele în cartea sa „The History of Photography", Oxford University Press, 1955, la pag. 15: „Ca mărime şi construcţie, aparatele lui Zahn sînt prototipuri ale aparatelor cutie şi reflex din secolul al nouăsprezecelea. Este într-adevăr remarcabil că nici un progres n-a fost realizat pînă la mijlocul secolului al nouăsprezecelea: *în 1685 aparatul a fost gata şi aştepta (apariţia) fotografiei*".

Camerele obscure de cele mai diferite construcţii şi mărimi, chiar şi în stil rococo, erau foarte răspîndite şi utilizate în topografie în scopuri civile şi militare, în reproduceri exacte de desene, hărţi şi gravuri la scări diferite, chiar şi în medicină pentru desene anatomice cît mai precise (fapt menţionat de medicul regal dr. William Cheselden în cartea sa „Osteographia or the Anatomy of the Bones", Londra, 1733). Se publicau din ce în ce mai frecvent descrieri ale aplicaţiilor camerei obscure în lucrări de optică, enciclopedii, tratate de pictură şi în cărţi de popularizare şi de jocuri de societate.

O mare răspîndire a avut-o camera obscură în rîndurile pictorilor şi ale pictorilor amatori. Chiar cînd plecau în călătorii mai lungi, aveau grijă să-şi ia cu ei o cameră obscură pentru a putea schiţa cu repeziciune şi precizie vreun monument sau vreun peisaj care i-a interesat.

Iată dar că la mijlocul secolului al XVIII-lea „aparatul" era foarte cunoscut şi răspîndit. El avea aproape toate componentele esenţiale: obiective din ce în ce mai evoluate şi de diferite distanţe focale, oglindă montată la 45° pentru reflex, posibilitatea de reglare a clarităţii, geam mat din sticlă fină pentru redarea cît mai acurată a imaginii. Au existat şi tendinţe de „miniaturizare", astfel că unele camere obscure puteau fi montate, după cum s-a arătat, în pahare, altele în cărţi, în bastoane sau chiar în broşe. Nu mai era de făcut decît un pas: permanentizarea imaginii, prinderea ei în capcana unor procese chimice.

*

* *

Pînă în ziua în care se vor descoperi principii cu totul noi, aparatele fotografice vor avea la bază trei părţi componente: o deschidere prin care pătrund razele de lumină; o cavitate întunecoasă — camera obscură propriu-zisă; o suprafaţă plană pe care se proiectează imaginea sau un sistem care face vizibilă imaginea.

Deşi istoria evoluţiei aparatului de fotografiat este un subiect captivant, ea ar cere prea mult spaţiu şi de aceea se recomandă celor interesaţi studierea lucrărilor specializate. În cartea de faţă mă voi limita

doar la prezentarea schematică a principalelor tipuri de azi. Există totuşi un arhetip, un străbunic celebru, care merită să fie descris mai amănunţit, pentru a se putea înţelege mai bine care sînt exigenţele fotografiatului şi cum se rezolvă acestea.

APARATUL DE STUDIO

Cunoscut şi sub denumirea de aparat de atelier, de salon, tehnic, Reisekamera sau Field Camera, acest aparat s-a bucurat de preferinţele multor generaţii de fotografi profesionişti şi amatori exigenţi şi chiar azi mai este încă folosit pentru lucrări speciale, deşi există versiuni moderne construite de firme cu reputaţie mondială. Este aparatul ideal pentru fotografii tehnice, de arhitectură, reproduceri, documentare, peisaj şi portret. Cele două dezavantaje pe care le are: nu se pretează la subiecte în mişcare şi costul ridicat al materialului negativ de format mare, sînt amplu compensate de calitatea superioară a imaginilor şi de o serie întreagă de posibilităţi de fotografiere pe care alte aparate nu le au, cum ar fi de pildă adaptabilitatea la subiecte dintre cele mai grele, corectarea perspectivei, fotografierea de la distanţe mici şi foarte mici, alegerea dimensiunii formatului, utilizarea oricărui tip de obiectiv şi încă multe altele.

Aparatul, foarte solid, este construit în cea mai mare parte din lemn de calitate superioară. Pe o planşetă-suport sînt montate două rame pătrate independente. Cea din spate este prevăzută cu un geam mat care poate fi înlocuit după reglarea clarităţii cu o casetă simplă sau dublă cu capac, în care se introduce materialul negativ, fie plăci, fie plan filme. Atît geamul mat cît şi casetele pot fi montate „pe lat" sau „pe înalt" sau rotite în poziţia dorită. Cu ajutorul unor „măşti" se poate delimita formatul de la 18/24 cm la 6,5/9 cm. Pe rama din faţă se montează obiectivul. Se poate utiliza orice fel de obiectiv, de orice construcţie şi orice distanţă focală, cu condiţia să acopere formatul de negativ ales. Fiecare obiectiv trebuie montat pe o mică placă de lemn care, la rîndul ei, se montează într-un locaş din rama frontală şi se fixează în modul cel mai simplu cu ajutorul unor cleme sau şuruburi cu floare. Foarte potrivite sînt obiectivele compuse, de exemplu binecunoscutul Meyer Satz Plasmat, care avea trei distanţe focale, după cum era folosit cu cele două părţi împreună, numai partea din spate, sau numai partea frontală.

Fiecare dintre cele două rame principale pot fi înclinate înainte şi înapoi, deplasate orizontal la stînga sau la dreapta sau vertical în sus şi în jos şi rotite în jurul axului lo.r Ele mai pot fi culisate pe planşeta-suport înainte şi înapoi, modificîndu-se după dorinţă depărtarea dintre ele, după necesităţile impuse de distanţa focală a obiectivului sau de

distanța la care se află subiectul. Cele două rame sînt unite printr-un burduf mare de piele cu secțiune tot pătrată care se întinde sau se strînge după nevoie, pînă la mai mult de trei ori distanța focală normală a formatului mediu. Toate aceste mișcări se pot executa cu cea mai mare ușurință, datorită unor atriculații și ghidaje ingenioase și foarte simple de balamale, șarniere, cremaliere, șuruburi, pinioane robuste, de cele mai multe ori din bronz, care permit fixarea temeinică a aparatului în poziția aleasă. Oricine își poate da seama că aceste aparate „construite ca să dureze o viață de om" sînt grele și greoaie și că nu se poate lucra cu ele decît montate pe un trepied foarte solid.

Adesea sistemul de obturație era reprezentat de mîna fotografului care scotea ușor capacul obiectivului, număra și apoi potrivea din nou capacul pe obiectiv. La alte aparate există un sistem de obturație pneumatic, Bernpool, foarte apreciat mai ales la fotografiile de portret, fiind absolut silențios. Alte aparate erau prevăzute cu obturatoare speciale care se montau pe rama exterioară a oricărui obiectiv, iar unele aveau obturatoare cu perdea în planul focal. Deoarece aceste aparate erau folosite în majoritatea cazurilor pentru fotografii statice și se lucra cu diafragme foarte mici, deci cu timpi de expunere lungi, problema obturatorului nu era dintre cele mai importante, mai ales că pe vremea cînd se construiau astfel de aparate, încă nu apăruse fotografia color cu exigențele ei mult mai stringente.

Una dintre principalele calități ale acestui tip de aparat este flexibilitatea mișcărilor independente ale ramelor posterioară și frontală. Prin aceste mișcări se obțin trei rezultate: redresarea liniilor convergente cînd se fotografiază o clădire sau un obiect de sus sau de jos; realizarea cu diafragme relativ mari a unei bune clarități în profunzime la subiectele care depășesc zona normală de claritate în condiții de fotografiere obișnuite; obținerea clarității la subiecte fotografiate de aproape avînd porțiuni plasate în afara zonei de claritate chiar la diafragma cea mai mică. Astfel de corecții, indispensabile la anumite categorii de subiecte, nu pot fi obținute cu nici un alt tip de aparat.

Astăzi, firme de prestigiu ca Linhof, Sinar și încă cîteva construiesc modele moderne la care s-au adăugat accesorii noi, vizoare speciale, telemetre, obturatoare de mare precizie, borne de sincron pentru fulger electronic, casete pentru rolfilme și altele. Principiile de bază au rămas însă aceleași. S-a creat totuși un decalaj foarte mare între sporul mic de calitate și de eficiență și între prețurile prea mari la care se pot procura aceste aparate moderne și accesoriile lor.

Fără acest tip de aparat, fie el vechi sau modern, n-ar fi putut exista un întreg sector al orizontului de cunoaștere pe care îl are azi omenirea. Fotografia tipărită, răspîndită în milioane de exemplare prin ziare, reviste și albume a contribuit cel mai mult la formarea acestui orizont și

de aceea este important faptul că pierderile de claritate, inerente oricărui procedeu poligrafic, sînt amplu compensate de claritatea tăioasă obţinută pe formatele mari cu obiective de calitate. Măririle gigant din expoziţii n-ar fi posibile fără negativele perfecte obţinute cu aceste aparate după cum nici concluziile ştiinţifice sau soluţiile tehnice elaborate de pe urma unor imagini care poartă garanţia adevărului pînă în cele mai mici amănunte. Pentru artistul fotograf care îşi construieşte cu migală temele şi care doreşte să obţină o compoziţie perfectă şi o reproducere cît mai veridică a subiectului, geamul mat pe care vede imaginea şi poate s-o studieze din toate punctele de vedere, reprezintă ajutorul cel mai preţios. Acest tip de aparat îi educă pe fotografi în spiritul unei discipline austere şi le dovedeşte bogăţia subtilităţilor limbajului fotografic. De aceea, fiecare nouă generaţie de fotografi se va întoarce la acest tip de aparat, singurul care poate să înlesnească o interpretare personală a descoperirilor lor artistice.

*

* *

Alegerea aparatului fotografic este o chestiune foarte personală. În zadar i se recomandă cuiva un anume tip ca fiind cel mai bun, dacă acesta nu se potriveşte cu subiectele pe care le îndrăgeşte, sau cu felul lui de a fi. Sînt unii fotografi mai dinamici, se hotărăsc repede, n-au răbdarea să studieze subiectul — aceştia au nevoie de un aparat automat cu care să poată să „mitralieze" în dreapta şi în stînga. Alţii nu au înclinaţii pentru tehnică; pentru ei, chiar şi schimbarea unui obiectiv este un chin. Aceştia preferă un aparat simplu, cu cît mai puţine comenzi. Alţii, dimpotrivă, vor să aibă la dispoziţie o „uzină", ca niciodată să nu se afle în faţa unui subiect pe care să nu-l poată fotografia.

Este bine de ştiut de la început că nu există încă nici un aparat „ideal" şi nici vreunul „universal". Cel mai bun aparat rămîne acela în spatele căruia se află cel mai bun fotograf! Cred că este necesară această demitizare a unui anumit tip sau a unei anumite mărci de aparat, înainte de a începe trecerea în revistă a principalelor tipuri, foarte multe, existente azi (vezi o clasificare în anexă).

*

* *

În afară de aparatele de studio şi tehnice, care formează o categorie specială, există o gamă foarte largă de tipuri dintre cele mai diferite. Să încercăm să introducem o oarecare ordine în enumerarea lor.

Formatul — Criteriu de bază în alegerea unui aparat. Format mare sau format mic? Subiect de dezbatere aprinsă la întîlnirile dintre fotografi. Eliminînd de la început aparatele de format mai mare decît 6/9, pe care le-am situat într-o categorie deosebită, diferenţa între dimensiunile

negativelor rămîne relativ mică. Datorită perfecționărilor realizate în optică, în fabricarea emulsiilor materialelor negative, în chimia developării și în tehnicile de mărit, se poate spune că deosebirile de calitate au ajuns atît de neînsemnate, încît ele apar numai la puține categorii de subiecte și numai de la un anumit etalon de exigență în sus. Rămîne însă deschisă problema maniabilității, a gamei de accesorii și a ușurinței transportului, aspecte care pot atîrna greu în decizia de alegere. Un alt aspect foarte important este posibilitatea de aprovizionare cu material negativ. În zadar se alege un aparat, dacă există dificultăți în găsirea formatului de material negativ pentru care este construit aparatul. Ghidul cel mai sigur este însăși producția marilor uzine de materiale negative. Cantitățile cele mai mari și gama sortimentală cea mai completă este livrată în două formate: rolfilme 6/9 și filme de 35 mm cu perforații de tip cinematografic.

Rolfilmele 6/9 se potrivesc la aparatele de următoarele formate: 6/9, 6/6 și 4,5/6 (dacă aparatele sînt construite ca să primească film 6/9). În ultimii ani, cîțiva constructori au lansat și formatul 6/7 însă, se pare, fără prea mult succes.

Filmele de 35 mm se potrivesc la aparatele de format 24/36 mm — format preconizat în anul 1914, de Oskar Barnack, părintele aparatului miniaturizat modern, Leica (Leitz-Kamera). Deși mai există încercări de a construi aparate de 24/24 mm sau 18/24 mm, aceste încercări sînt descurajate de primirea puțin entuziastă din partea fotografilor care încă ezită să se aventureze în domeniul miniaturizării. Pe de-o parte, celor mai mulți fotografi le este teamă de deteriorarea calității tehnice a imaginilor, pe de altă parte, trecerea la formate mai mici înseamnă reutilarea laboratoarelor, achiziționarea de aparate de mărit și de proiecție corespunzătoare, dar mai ales schimbarea unor obișnuințe de lucru. În ciuda acestor ezitări, industria promovează cu mult curaj microminiaturizarea, care prezintă avantaje certe: prețul mult mai avantajos al aparatelor și al obiectivelor intersanjabile, ieftinătatea materialului negativ, mai mare ușurință la fotografiere, transportul mai comod chiar dacă se pleacă la drum cu multe accesorii și o mare rezervă de peliculă. Viitorul va arăta dacă eforturile industriei de specialitate sînt îndreptățite.

În legătură cu cele de mai sus, relatez o părere a unuia dintre celebrii promotori ai formatului 24/36, Hans Windisch, în perioada în care trecerea la acest format mai era considerată un pas foarte îndrăzneț. În binecunoscuta lui carte apărută în prima ediție la începutul deceniului '30, „Die Neue Foto-Schule“, el descria toate calitățile aparatelor de format mare și în concluzie scria: „însă în ciuda tuturor acestora (avantajelor), cînd pleci la drum iei cu tine aparatul de format mic“. Personal sînt sigur că o mare arie de subiecte va fi curînd preluată de

aparatele microminiaturizate. În prezent, asistăm la un nou asalt al industriei în direcţia micşorării formatului. Este vorba de noul format de 11 mm în care producători prestigioşi au lansat serii foarte variate de aparate şi accesorii.

Dreptunghiular sau pătrat? Răspunsul la această întrebare importantă la alegerea unui aparat, ar putea fi dat pur şi simplu prin următoarea schemă din care reies avantajele şi dezavantajele principale, caracteristice fiecăruia:

La fotografiere

Format dreptunghiular

Cadrajul şi compoziţia se stabilesc mai bine — unghiul de cuprindere pe latura mare este mai mare decît la formatul pătrat — se utilizează mai complet suprafaţa peliculei.

Format pătrat

Aparatul fiind ţinut într-o singură poziţie, fotograful se obişnuieşte cu o mînuire mai rapidă — operativitatea fotografierii este ajutată de faptul că nu trebuie luată decizia de la fotografia pe lat sau pe înalt — comenzile şi reglajele sînt mereu vizibile din poziţia unică de fotografiere.

În laborator

Măririle se fac mai operativ, problemele de punere în pagină fiind în mare parte rezolvate;
Suprafaţa peliculei fiind utilizată mai complet, scara de mărire este mai mică şi timpul de expunere mai scurt — negativele pot fi date unui laborant pentru mărit, deoarecere problemele de cadraj sînt rezolvate.

Din negativul pătrat se pot extrage, în tihnă, cele mai bune cadraje, prelungindu-se astfel munca de creaţie şi în laborator — există spaţiu suficient în jurul subiectului (mai ales la portret) pentru a se putea roti rama de mărit şi a găsi înclinaţia optimă a axului subiectului.

După cum se vede, există argumente pentru şi împotriva fiecăruia. Pentru unii fotografi cîteva avantaje pot fi hotărîtoare, pe cînd pentru alţii, aceleaşi avantaje ar constitui argumente în sens contrar. La această dilemă ar trebui totuşi făcută o precizare: cu cît dimensiunea negativului devine mai mică, cu atît este de preferat formatul dreptunghiular. De aceea sînt atît de răspîndite aparatele 6/6 şi mai puţin cele 6/9, pe cînd la formatul mic, rar se întîlnesc aparate de format 24/24, predominant fiind formatul 24/36. Se mai observă că mulţi fotografi profesionişti, dintre cei care lucrează cu două formate, au întotdeauna aparatul „mare“ pe format 6/6 şi cel „mic“ pe format 24/36, dovedind astfel că se poate lucra tot atît de bine pe amîndouă formele de cadru.

Sistemele de vizare. În decursul evoluţiei aparatelor s-au dat cele mai diverse soluţii acestui aspect, dintre cele mai importante. De îndată ce se trece la realizarea de subiecte în mişcare, urmărite cu aparatul

ţinut în mînă, devine imposibilă vizarea amănunţită pe geamul mat. S-au inventat tot felul de „vizoare", de la cadrul de sîrmă la diferite tipuri optice. Însă nici unul dintre aceste vizoare nu-l edifica pe fotograf nici în ceea ce priveşte cadrajul exact, nici claritatea sau profunzimea, nici compoziţia imaginii pe o suprafaţă plană. Fotografii trebuiau să devină experţi în determinarea precisă a distanţelor şi să calculeze cu repeziciune, pe baza tabelelor la îndemînă, diafragma necesară la profunzimea de care aveau nevoie. Dar, s-a montat la aparate o replică în miniatură a telemetrelor de artilerie şi curînd s-a cuplat reglarea telemetrului cu cea a obiectivului şi s-a unit într-un singur vizor imaginea telemetrării cu cea a cadrării. Singurul fenomen care mai supăra era paralaxa, adică nepotrivirea dintre cadrajul din vizor şi cel obţinut pe negativ, mai ales la subiectele apropiate. Se trece însă uşor peste această dificultate prin introducerea unor reglaje de egalizare a paralaxei. A apărut o nouă dificultate: ce se întîmplă la aparatele cu obiective interşanjabile? Răspunsul este simplu: Pe lîngă vizorul încorporat în aparat, cuplat cu telemetrul, se montează pe o şină un vizor separat, reglabil pentru unghiurile de cuprindere ale mai multor obiective, cu distanţe focale diferite. Se ajunge însă din nou la separarea indicaţiilor telemetrului de vizorul de cadraj. În ciuda tuturor dificultăţilor arătate mai sus, în categoria acestor aparate cu vizor optic şi cu telemetru, s-au construit nenumărate tipuri de aparate, la toate nivelurile de preţuri. Aparatul cel mai reprezentativ a fost şi este Leica la formatul 24/36 şi, în ultimii ani Linhof, la formate de pînă la 9/12, deşi la cele din urmă există şi posibilitatea vizării pe geam mat.

Aparatele acestea, mai ales cele de format mic, de o mare precizie şi ingeniozitate tehnică, foarte maniabile şi uşoare, au făcut posibilă pătrunderea într-un domeniu cu totul nou, specific fotografic: surprinderea pe viu. Niciodată, în îndelungata istorie a artelor, n-a fost posibil să se înfăţişeze omul cu atîta sensibilitate, înţelegere, rigurozitate, compasiune, afecţiune, imaginile avînd, totodată, caracterul indiscutabil de adevăr autentic. Mari fotografi, în acelaşi timp oameni cu simţ de răspundere şi mari artişti, de la Erich Salomon la Cartier-Bresson, de la Robert Capa la Felix H. Man, Alfred Eisenstaedt şi Eugene W. Smith şi încă mulţi alţii lucrînd cu astfel de aparate au adus o contribuţie încă inestimabilă la preţiosul tezaur al cunoasterii artistice a omului de către om.

Aparate reflex cu oglindă. Deşi se cunoşteau de mult principiile acestui sistem de vizare, el s-a aplicat relativ tîrziu în evoluţia aparatelor. Trebuia mai întîi rezolvată o serie întreagă de dificultăţi de ordin mecanic, care decurgeau, în primul rînd, din dimensiunea mare a negativului. Marele avantaj al acestui tip de aparat era faptul că imaginea mare putea fi urmărită pînă în momentul declanşării, putîndu-se efectua

reglajele de claritate chiar în ultima clipă. Nu mai trebuia să se piardă timp prețios, cum era cazul la aparatele fără oglindă, cu scoaterea geamului mat, înlocuirea lui cu caseta cu material negativ, îndepărtarea capacului casetei. La aparatele reflex se introducea dinainte caseta, se trăgea capacul și totul era gata pentru declanșare. Acest plus de precizie și de operativitate era însă scump plătit prin: dimensiunea mai mare a aparatului în interiorul căruia trebuia lăsat spațiu suficient pentru oglinda mare montată la 45°; oglinda era rabatabilă și, la declanșare, era trasă (sau împinsă) de arcuri puternice în sus, producînd o astfel de zguduitură, încît se putea lucra numai cu timpi foarte scurți. Zguduitura era însoțită de un zgomot apreciabil ca intensitate, care deranja deopotrivă pe fotograf și modelele sale; între declanșare și înregistrarea imaginii pe materialul negativ, trecea un timp oarecare (time lag), destul de lung ca să compromită succesul fotografiei; din momentul declanșării oglinda se ridica și fotograful era lipsit de posibilitatea de a urmări subiectul, un dezavantaj minor care însă deranja mult pe unii fotografi.

În ciuda acestor multiple greutăți, industria a produs în mod constant noi tipuri de astfel de aparate mari reflex, unele ajungînd să fie folosite cu multă pricepere în reportaj, ca de exemplu vestitul „Graflex" și nu mai puțin cunoscutul „Ernemann" 9/9, care folosea ca material negativ plăcile 9/12.

Aparatul reflex binocular 6/6. O cotitură hotărîtoare în construcția aparatelor reflex a fost determinată de Franke și Heideke. În timp ce lucrau ca salariați la firma Voigtländer, ei au proiectat un aparat lipsit de multe dintre dezavantajele proprii sistemului reflex. Poate că ideea de bază le-a fost sugerată de aparatul tip „binoclu" construit de Jules Carpentier în anul 1892. Acest „binoclu" avea două obiective identice alăturate. Unul proiecta o imagine pe un geam mat și celălalt forma o imagine identică pe o placă 6/4. Aparatul putea fi încărcat cu 12 astfel de plăci, care se schimbau ușor din exterior. Aparatele de acest tip, numite „Photo-Jumelle", s-au bucurat de o largă răspîndire. Deci, sursa de inspirație nu este greu de trasat. Franke și Heideke au montat două obiective cu distanțe focale egale (7,5 cm) de astădată suprapuse pe o placă metalică care putea fi culisată înainte și înapoi pentru reglarea clarității. Imaginea obiectivului de sus era deviată de o oglindă montată la 45° și proiectată pe un geam mat, astfel că fotograful putea s-o vadă comod, privind în jos (ca la aparatele Graflex și Ernemann). Obiectivul de jos, prevăzut cu diafragmă și obturator central, forma pe peliculă o imagine 6/6. Materialul negativ era rolfilmul 6/9, care începuse să se fabrice în cantități mari ca dimensiune standard pentru nenumărate alte tipuri de aparate și pe format 6/6 se obțineau 12 imagini. Astfel a apărut primul aparat reflex modern, fabricat de Voigtländer, cu numele de „Superb" și îndată s-a bucurat de un mare succes.

Franke și Heideke, sesizînd o „afacere rentabilă", și-au dat demisia de la Voigtländer și au început să fabrice pe cont propriu un tip foarte puțin modificat, pe care l-au botezat „Rolleiflex". Nu știm dacă și cît au plătit Franke și Heideke despăgubiri firmei Voigtländer, care i-a dat în judecată pentru furt de patente, știm doar că noul aparat s-a răspîndit în toată lumea și an după an au fost lansate modele noi, mai perfecționate și mai scumpe, cu o mare gamă de accesorii utile și ingenioase.

Acest sistem de construcție, care a fost adoptat și de alte fabrici din Germania și multe alte țări, Japonia venind cu cîteva adăugiri foarte ingenioase, are calități certe: este compact, solid și foarte maniabil; imaginea relativ mare și luminoasă poate fi urmărită comod în permanență, chiar și după declanșare, deoarece oglinda rămîne fixă; declanșarea este silențioasă; datorită cuplării armării obturatorului cu sistemul de avansare a filmului, se pot face 12 imagini în succesiune destul de rapidă; formatul 6/6 conjugat cu obiective de înaltă calitate produce imagini foarte clare, care pot fi mărite mult fără pierderi de definiție; pentru subiecte apropiate se pot monta perechi de proxare, dintre care cel de sus este construit cu înclinația necesară pentru anularea paralaxei; formatul pătrat nu-l obligă pe fotograf să decidă în momentul fotografierii dacă subiectul se potrivește „pe înalt" sau „pe lat", ceea ce ajută mult la operativitatea fotografierii; imaginea de pe geamul mat (deși lateral întoarsă) se vede „ca o fotografie" pe o suprafață plană, orizontală, ceea ce ușurează compoziția.

În ciuda atîtor calități, nici fotografii, nici constructorii nu s-au declarat mulțumiți. Pretențiile fotografilor, alimentate mai ales de progresele realizate la aparatele „rasate" de format 24/36, s-au combinat cu resursele constructorilor, pentru a realiza un tip superior de aparat reflex 6/6.

Aparate reflex 6/6 monoculare. Ceea ce le lipsea în principal aparatelor reflex 6/6 binoculare, era posibilitatea comodă și convenabilă de schimbare a obiectivelor. Adepții formatului 6/6 erau dezavantajați față de colegii lor care lucrau pe format mic, deoarece aceștia aveau la dispoziție nenumărate obiective cu cele mai diverse distanțe focale. Constructorii aparatului japonez binocular Mamya, de exemplu, au creat posibilitatea schimbării obiectivelor, însă fiind necesare cîte două obiective pentru fiecare distanță focală, prețul devenea mare iar greutatea dublă montată pe o placă culisantă ducea ușor la dereglări.

De aceea s-a perseverat pe ideea aparatelor reflex monoculare care, datorită progreselor tehnice și micșorării formatului lor la 6/6, eliminau defectele predecesorilor mai mari. Înainte de-al doilea război mondial existau, printre altele, două tipuri de astfel de aparate, destul de bune

și cunoscute, „Reflex Korelle“ și „Meyer Primotar“. Fără a intra în detalii, se poate spune că pentru vremea aceea, ele reprezentau un progres apreciabil fiind prevăzute cu multe dintre caracteristicile aparatelor moderne și avînd la dispoziție un număr îndestulător de obiective interschimbabile și alte accesorii. Însă abia după război, un constructor suedez, Victor Hasselblad, a lansat primul aparat de mare performanță din această categorie, aparat care îi poartă numele.

Care sînt calitățile acestui aparat, considerat astăzi cel mai bun în categoria sa?

1. Construcție compactă și solidă; 2. gamă mare de obiective interschimbabile; 3. posibilitatea de a schimba casetele cu material negativ (rolfilme, plăci și planfilme); 4. accesorii multe și foarte utile; 5. mare operativitate la fotografiere.

Franke și Heideke n-au vrut să se lase mai prejos și au construit și ei un aparat reflex 6/6 monocular. Vrînd să-și întreacă concurența, ei au exagerat cu „universalizarea“ posibilităților aparatului (de exemplu, printre altele, aparatul are și un burduf pentru extensie mare la macrofotografiere) și astfel dimensiunile și greutatea lui au ajuns să fie chiar mai mari decît la Hasselblad 500C.

Oricît de bizar ar părea, chiar și în industria cea mai modernă rămîne valabilă vechea fabulă cu broasca și boul. În lupta de concurență fiecare vrea să-l întreacă pe celălalt, oferind argumente în plus, pînă cînd produsul devine un mastodont greoi și scump, vandabil numai unui infim sector de cumpărători.

Aparate reflex de format mic (24/36). Principalul obstacol în calea adaptării sistemului reflex la aparatele de acest format a fost dimensiunea prea mică a imaginii reflectată de oglindă. Evaluarea plastică a imaginii ca și reglarea clarității se făceau cu mare greutate, chiar și după montarea unei lupe puternice deasupra micului geam mat. O altă dificultate era faptul că imaginea era văzută „pe lat“; pentru a realiza imagini „pe înalt“ fotograful trebuia să facă o întreagă echilibristică incomodă.

Merită toată considerația constructorii aparatelor „Exakta“, pionieri în această clasă de aparate, pentru perseverența și inteligența tehnică pe care au investit-o pentru a transforma în succes o idee care părea sortită eșecului. Trei rezolvări tehnice au salvat acest sistem de la uitarea într-un muzeu de curiozități fotografice.

1. *Diafragma cu arc* — (preselectarea diafragmei). Fiind vorba de vizare directă, prin obiectiv, de îndată ce se micșora diafragma, imaginea devenea atît de întunecoasă încît nu mai putea fi văzută. Diafragma cu arc înlătură acest inconvenient. După ce se stabilește prin măsurare diafragma necesară, se reglează un inel de pe obiectiv la cifra corespunzătoare. Acest inel însă nu acționează diafragma, care rămîne deschisă; abia în momentul declanșării, înainte ca obturatorul să fie

acționat, se eliberează un arc care închide diafragma pînă la cifra de pe inel. Astfel, imaginea rămîne luminoasă pînă în ultimul moment. Dacă totuși fotograful dorește să verifice profunzimea, există un buton pe obiectiv cu care se poate închide diafragma la cifra preselectată.

2. *Pentaprisma.* Acest sistem optic simplu înlătură dintr-o dată deficiențe grave ale aparatelor monoculare de format mic: dimensiunea prea mică a imaginii proiectate pe geamul mat; inversarea orizontală a imaginii — partea dreaptă în stînga și invers; „perspectiva de jos" (Bauchperspektive) inerentă tuturor aparatelor reflex, care trebuiau ținute la înălțimea stomacului pentru a vedea de sus în jos imaginea proiectată în plan orizontal de oglindă și dificultatea de a realiza imagini „pe înalt" din cauza poziției incomode în care trebuia ținut aparatul.

Prin adoptarea pentaprismei toate aceste inconveniente dispar fiindcă subiectul poate fi urmărit printr-un ocular ca prin oricare alt vizor optic luminos care formează o imagine mare. În plus față de ceea ce poate da vizorul optic, există garanția cadrajului perfect, fără teama de paralaxă precum și posibilitatea reglării perfecte a clarității, chiar și atunci cînd se folosesc obiective cu distanțe focale diferite.

3. *Oglinda cu revenire.* Această inovație provine în ultimii ani din Orientul Îndepărtat, de la talentații constructori de aparate din Japonia. Se înlătură astfel o deficiență, mai mult de ordin psihologic, care era provocată de faptul că în momentul declanșării, imaginea dispărea și se întrerupea astfel contactul dintre fotograf și subiect. Acum, oglinda doar clipește și revine într-o fracțiune de secundă la poziția normală, dînd posibilitate fotografului să continue să-și observe subiectul.

Astfel, cu aceste importante perfecționări și încă cu multe altele, acest tip de aparat, care a ajuns să fie cunoscut prin inițialele SLR (single lens reflex — aparat reflex monoobiectiv) este astăzi aparatul preferat de cei mai mulți amatori și profesioniști din toată lumea. El se fabrică în număr mare în multe țări, la aproape toate nivelurile de prețuri, avînd la dispoziție o gamă aproape inepuizabilă de obiective interschimbabile și alte accesorii ingenioase și mai utile.

SUBIECT ȘI APARAT

Este bine a porni de la un adevăr, confirmat de reușita celor mai mari fotografi: fiecare categorie de subiecte își cere un anumit tip de aparat, fiecare stil de lucru își cere aparatul potrivit. Nu cred că este cazul să punem în cumpănă de partea cui este dreptatea. De aceea, înainte de a achiziționa un aparat, trebuie să ne cunoaștem bine pe noi înșine și apoi să ne gîndim ce subiecte preferăm, cum dorim să le înfățișăm și pînă la ce etalon de calitate tehnică a imaginii sîntem dispuși să înaintăm. Orice

alegere înseamnă renunțare, în primul rînd la capricii deșarte. Este stupid să investești bani într-un set de scule prețioase ca apoi să nu faci altceva decît să strîngi șuruburi...

Începătorul încă nu-și cunoaște nici posibilitățile sale, nici posibilitățile fotografiei. De aceea e bine să-și aleagă un aparat simplu, de format mic, tip SLR, fără exponometru încorporat și neautomat. Obiective în plus, afară de cel normal al aparatului, accesorii, își va lua pe parcurs, atunci cînd va simți și cînd va înțelege nevoia lor. Cînd va ajunge (dacă va ajunge?!) la capătul a tot ce „știe" aparatul lui, va fi în cunoștință de cauză să-și schimbe aparatul cu altul mai potrivit.

„Fotografii în general". Este un gen bine definit, deși foarte amorf.

„Sortimentul" principal este format din ceea ce se cunoaște sub denumirea generică de „fotografii de amintire" — tot felul de „vederi" și „chipuri" de rude, prieteni și cunoscuți, instantanee din excursii, „grupuri" în fața monumentelor sau a „hotelului în care am locuit" etc. ... Pentru acest „gen" se recomandă un aparat robust de format mic, cu vizor optic, cu reglarea automată a expunerii și cu cît mai puține comenzi și accesorii.

„Schițele fotografice". Există o categorie destul de mare de fotografi, unii chiar foarte talentați, care simt nevoia să-și noteze fotografic anumite impresii, senzații, descoperiri plastice. Ei nu fotografiază frecvent. Nu se gîndesc să-și valorifice lucrările în expoziții sau în publicații deși adesea unele din ele ar merita să fie văzute de un public mai larg. Au o pasiune sinceră și dezinteresată pentru fotografie ca mijloc de expresie. Pentru astfel de fotografi este indiferent cu ce aparat lucrează. Unii preferă aparatele reflex binoculare 6/6 pentru că acestea le dau posibilitatea să vadă o imagine relativ mare pe geam mat, sînt compacte, maniabile și negativele sînt suficient de mari pentru a le da copii contact utilizabile. Alții se îndreaptă către aparate cît mai mici, ușoare, avînd toate rafinamentele tehnicii automatizate. Sînt sigur că aceștia sînt primii care salută cu entuziasm apariția formatului 110.

Surprinderea pe viu — instantaneul. Dacă se îndeplinesc și cerințele de calitate tehnică și de idei, s-ar putea adăuga în titlul acestui paragraf și reportajul. Se pășește acum în domeniul unor solicitări mai mari, atît din partea fotografului, cît și din partea aparatului. Cerința principală este mobilitatea, reacția rapidă, pregătirea pentru neașteptat. Aparatul trebuie să se adapteze ușor dorințelor fotografului, să fie un fel de „prelungire a ochiului său". Formatul mic e suveran la acest gen de fotografii, tot tip SLR, însă de cea mai bună calitate, cu funcționare sigură, încărcare rapidă (QL = quick loading), cu o mare gamă de obiective luminoase, de calitate, cu expunere automată.

Lucrările de calitate. Un domeniu vast, special, cu totul deosebit, în care exigența din toate punctele de vedere nu are limite. Închipuiți-vă

o fotografie publicitară care va fi reprodusă în milioane de exemplare în diverse reviste, care va fi mărită cît un perete și afișată în zeci de orașe. Ea devine suportul unei campanii publicitare care va costa multe milioane... Închipuiți-vă o experiență științifică spectaculară ale cărei concluzii vor fi dovedite prin fotografiile realizate în timpul desfășurării ei. Închipuiți-vă atîtea situații în care este nevoie de o „fotografie-document", de o „fotografie-adevăr", de o „fotografie-dovadă". Nici un aparat nu posedă vreun dispozitiv care să-l împiedice să se declanșeze în fața unor subiecte care îi depășesc posibilitățile. Numai fotograful care s-a izbit de greutăți știe ce poate fiecare aparat, pe care să-l aleagă pentru un anumit subiect, pe care poate pune bază.

APARATELE SPECIALE

Mă îndoiesc că mulți dintre cititorii acestei cărți se vor grăbi să-și achiziționeze aparate limitate numai la anumite domenii. Fără a le descrie în amănunt, îmi fac datoria doar de a enumera cîteva, în scopul informării.

Aparate subacvatice nu există decît ca modele speciale pentru adîncimi mari. În majoritatea cazurilor se recurge la carcase rigide, rezistente la presiunea mare a apei. Pentru adîncimi mici, unde presiunea apei poate fi suportată de orice aparat, amatorul își poate construi o improvizație, de preferință din folie de polietilenă transparentă, practicînd o deschidere în dreptul obiectivului în care va suda o bucată de geam clar sau o lentilă specială

Aparate pentru fotografii din avion sînt de construcție specială, foarte robuste, pentru a rezista la vibrații, șocuri și diferențe de presiune atmosferică și temperatură. Obiectivele au o mare putere de rezoluție pentru a reda cît mai clar toate detaliile. Formatul este de obicei de 18/18 cm, existînd și aparate de format mai mare. Caracteristic pentru aceste aparate este faptul că viteza de obturare ca și intervalul dintre expuneri se reglează în funcție de viteza avionului și de înălțimea la care zboară. „Casetele" conținînd film de o emulsie specială sînt voluminoase, deoarece dintr-o singură încărcătură se realizează pînă la 500 de expuneri.

Aparatele panoramice. Destul de rar folosite, aceste aparate cu o construcție deosebită pot realiza dintr-o singură expunere o vedere panoramică, chiar pînă la 360°. Există mai multe rezolvări, însă la toate, principiul de bază este realizarea imaginii printr-o fantă îngustă și rotarea obiectivului în plan orizontal în același timp cu deplasarea peliculei și chiar a aparatului, toate mișcările fiind sincronizate. S-au realizat și aparate panoramice pentru film îngust. Cu acestea se pot realiza

chiar instantanee, însă panoramarea nu ajunge decît la mximum 180°, ceea ce este cît se poate de mulțumitor.

În mod deosebit trebuie menționate aici încă trei tipuri:

Aparatele „Instamatic", special proiectate de Kodak pentru amatorii care vor doar „să apese pe buton". Sînt aparate la care simplificarea a mers atît de departe, încît materialul negativ se livrează în casete speciale care nu cer din partea fotografului nici un efort sau pricepere, decît de a le introduce într-un locaș special. După terminarea filmului, caseta este scoasă și înlocuită cu alta. Unele tipuri au încorporată o instalație de iluminare cu beculețe (flash cubes) care au propriul lor reflector și sar singure afară după utilizare.

Aparatele stereoscopice. Acestea realizează prin două obiective identice, montate unul lîngă altul la o depărtare egală cu distanța interpupilară normală, perechi de fotografii care atunci cînd sînt privite într-un dispozitiv special, dau senzația de relief. Deși fotografia stereoscopică s-a bucurat de un mare succes, în ziua de azi nu mai există decît puțini amatori și este păcat, mai ales că unele imagini realizate de perechi de diapozitive color, îi pot da privitorului senzații cu totul inedite.

Aparatul Polaroid SX 70. Este un aparat unic în felul lui. Fotograful trebuie doar să cadreze subiectul și să regleze claritatea, apoi să apese pe butonul de declanșare. Prin această ușoară apăsare se dezlănțuie un complex șir de operații ghidate de un creier electronic, de la măsurarea expunerii, pînă la livrarea fotografiei alb-negru sau color gata și transportul materialului pentru expunerea următoare. Totuși aparatul nu este nici mare, nici greu și poate fi pliat la mărimea unei cărți nu prea groase. Rezultatele sînt excelente și repeziciunea cu care fotograful își poate vedea imaginea, îi dă posibilitatea să judece îndată valoarea ei. Totul este nou și ingenios la acest aparat: concepția constructivă, automatizarea, procesele foto-chimice și stilul de lucru înlesnit fotografului.

Acest aparat este opera dr. Edwin H. Land, un fel de Edison al fotografiei, care are la activul său mai mult de patru sute de invenții. Nu este lipsită de interes, la acest capitol despre aparate fotografice, relatarea unei întîmplări din viața dr. Land. Într-o zi, i-a sugerat unui vizitator să-și exprime dorințele, oricît de fanteziste, despre aparatul ideal. Vizitatorul începu să-și desfășoare imaginația, enunțîndu-și visele: aparatul să fie de mărimea unui portofel; să aibă toate sistemele automate și electronice ale aparatelor celor mai rasate, însă să nu se deregleze niciodată; să poată, totuși fi reglat și manual dacă o dorește fotograful. În loc de o multitudine de obiective scumpe, „ochii" lui să fie de mărimea unor monede, toate montate pe un suport culisant și să fie fabricate dintr-un material rezistent la căldură, lovituri și presiuni. Pentru aceste obiective ar trebui să existe pelicule fără granulație, atît de sen-

sibile încît să nu fie necesară vreo lumină artificială. Sar putea prevede un sistem de developare și copiere instantanee, în interiorul sau exteriorul aparatului, însă nu în mod obligatoriu, dacă fotograful dorește să-și prelucreze materialele în laboratorul său. Și de ce nu un film universal din care aparatul sau revelatorul să poată obține negative, diapozitive, copii în alb-negru sau în culori naturale? Ar trebui să fie copii expandabile de la sine, pînă cînd fotograful va dori să oprească mărirea lor. După ce și-a înșirat dorințele, vizitatorul a întrebat: este oare o fantezie absurdă? Dr. Land, calm, a răspuns: „Deloc. Sînt dorințe foarte conservatoare!“.

Pînă în ziua cînd se vor fabrica astfel de aparate, fotograful are de ales dintr-o mare varietate. Îl pot asigura că niciodată nu va fi complet mulțumit. De aceea, periodic va trece de la un aparat la altul, îmbogățit cu noi experiențe, îmboldit de noi exigențe.

III

OBIECTIVE ȘI ACCESORII

De la primul „obiectiv", acea „rotunjime de sticlă" pe care Girolamo Cardano o introdusese în anul 1550 în gaura camerei obscure, pînă la marea varietate a obiectivelor de înaltă calitate de astăzi, sute de inventatori pricepuți s-au străduit să perfecționeze, pas cu pas, performanțele acestora. S-a dat o luptă acerbă împotriva tuturor formelor de aberații optice, s-a urmărit cu încăpățînare mărirea luminozității, s-au căutat cu febrilitate soluții pentru lărgirea unghiului de cuprindere al obiectivelor, pentru realizarea de obiective specializate în anumite domenii, împotriva pierderilor de lumină în obiectivele mai complicate, pentru realizarea de obiective cu distanță focală variabilă sau pentru obiective anamorfotice. Pe de altă parte, în industria optică, asaltată de cereri din ce în ce mai numeroase, au trebuit să se introducă metode de fabricație și procedee radical noi, să se treacă de la ceea ce era la început o producție meșteșugărească, mai ales manuală, la o producție industrială de masă, cu exigențe calitative din ce în ce mai severe.

Cît de vechi sînt cunoștințele despre optică ne putem da seama după următorul text din timpul dinastiei Chin, datînd de mai bine de două milenii: „Taie o minge de gheață, ridic-o spre soare și pune iarbă uscată în umbra ei; foc va lua naștere". Este descrierea clară a ceea ce numim astăzi focalizarea razelor printr-o lentilă convexă.

Primele obiective au constat dintr-un simplu menisc, diafragmat la f 16 pentru a elimina unele aberații optice. Astăzi încă se mai fabrică aparate ieftine cu astfel de obiective. Doi dintre pașii următori în ameliorarea obiectivelor fotografice au fost făcuți aplicînd construcții deja cunoscute la telescoape. Astfel, opticianul francez Charles Louis Chevalier (1804—1859) a aplicat principiul combinării a două lentile de compoziție diferită (crown glass și flint glass) pentru eliminarea aberației cromatice iar matematicianul maghiar Max Josef Petzval (1807—1891), inspirîndu-se din telescopul construit de opticianul german Josef von

Frauendorfer (1787—1826), a proiectat în 1840 un nou tip de obiectiv cu o luminozitate uluitoare pentru acea vreme, f 3, 6, corectat pentru aberațiile de sfericitate, cromatice și coma. Obiectivul lui Petzval, caracterizat prin unghi mic de cuprindere și luminozitate mare (care n-a fost întrecută timp de 80 de ani!) a fost utilizat multă vreme de portretiști, fiind considerat cel mai bun obiectiv din lume pentru astfel de lucrări.

Rămîneau însă alte aberații și deficiențe de înlăturat. Calculele îndelungate ale oamenilor de știință erau frînate de imposibilitatea fabricării sticlei cerute de ei. Multe eforturi au fost depuse într-o singură direcție, cum ar fi mărirea unghiului de cuprindere al obiectivelor, uitîndu-se o vreme cerințele mai acute pentru obiective normale de calitate mai bună. Din toate aceste eforturi nobile, duse cu perseverență și o mare competență, ne-a rămas un mare număr de nume celebre. Să amintim doar cîteva, înainte de a se așterne colbul uitării asupra lor.

Hugo A. Steinheil (1832—1893) construiește în 1865 un grandangular „Periscop“ cu o deschidere de 100° și în 1866 un aparat de foarte bună calitate. Cel care a calculat primul unul dintre cele mai importante sisteme moderne de obiectiv a fost Emil von Hoegh (1865—1915). Este vorba de dublul anastigmat „Dagor“ fabricat în 1892 de Goerz. La rîndul său, Carl Paul Goerz (1854—1923) a proiectat în 1900 celebrul grandangular „Hypergon“ cu o deschidere de 135°, folosit încă pînă în ultimii ani. Dallmeyer, tatăl și fiul, au contribuit la dezvoltarea industriei optice din Anglia, construind obiective bine cunoscute, ca de exemplu Roos Rectilinear și altele. Un alt englez, Harold Dennis Taylor (1862—1943), prin construirea pe principii noi a unui triplet — Cooke Triplet — în 1893, a realizat unul din cele mai importante progrese în construirea de obiective, deoarece majoritatea anastigmatelor moderne derivă din acest obiectiv.

Un exemplu de conlucrare fructuoasă între știință, practică și organizare a fost dat la Iena, cînd Carl Zeiss (1816—1888) a reușit să-l hotărască pe profesorul de fizică de la Universitatea din Jena, Ernst Abbe (1840—1905) să colaboreze cu producătorul de sticlă optică Schott. Împreună, ei au reușit să rezolve problema cea mai acută în acel timp, anume producerea de sticlă optică de calitate superioară, cu un înalt indice de refracție, avînd în același timp un grad redus de dispersiune. Dintre numeroșii oameni de știință care au colaborat cu Zeiss, se remarcă în mod deosebit matematicianul și opticianul Paul Rudolf (1858—1935). El a fost proiectantul unora din cele mai celebra obiective, începînd din 1890 cu „Protar“, în 1894 cu „Dublu Protar“ și culminînd în 1902 cu „Tessar“. Calculele necesare elaborării acestuia din urmă au durat aproape trei ani, deoarece încă nu se inventaseră mașinile de calcul electronice moderne. Principiul de construcție al Tessar-ului a stat la baza multor obiective, mai ales pentru formatul mic. Astfel „Elmar“ a lui Leitz, „Kern Anas-

tigmat“, „Ross Xpress“, „Heliar“ al lui Voigtländer şi, mai departe, cu alte modificări, „Hektor-Leitz“, „Sonnar-Zeiss“, şi încă multe altele, fac parte din aceeaşi familie.

Iată-ne ajunşi într-o perioadă relativ aproape de zilele noastre. De la meniscul simplu care era puţin luminos şi suferea de toate racilele optice, se trece prin etapa obiectivelor simetrice din ce în ce mai complicate, încep să se construiască obiectivele asimetrice, precursoare ale obiectivelor moderne şi se reuşeşte să se construiască pe scară industrială, în mare serie, obiective de diferite tipuri — superangulare extreme, normale şi teleobiective de mare performanţă — luminoase şi aproape lipsite de aberaţii optice flagrante.

Exigenţele formatului mic şi ale fotografiei în culori, ale aparatelor de filmat şi de televiziune au pus probleme noi, ridicînd şi mai sus ştacheta calităţii. Dar în ajutorul oamenilor de ştiinţă, al cercetătorilor, proiectanţilor şi producătorilor au apărut şi mijloace tehnice noi. Calculele îndelungate şi complicate au fost preluate de creiere electronice, producţia a fost automatizată, s-au introdus maşini-unelte de mare precizie şi eficienţă, aparatele de măsurat, control şi testare au ajuns la parametri pe care Chevalier, Petzval sau Steinheil nici nu i-ar fi putut imagina. În acelaşi timp, o anumită înţelepciune recunoaşte adevărul că deocamdată, cu mijloacele şi cunoştinţele existente, perfecţiunea nu poate fi atinsă. Se stabileşte doar un compromis între cerinţe divergente, strădLinţa principală constînd în reducerea simultantă la minimum a efectelor aberaţiilor.

Obiectivele sînt adevărate bijuterii moderne, zămislite azi dintr-o sută de compoziţii diferite de sticlă fină, topite în cuptoare de platină, tăiate cu diamante, şlefuite cu precizie milimicronică şi asamblate de mîini dibace în sisteme de o neasemuită ingeniozitate. Sînt ele oare suficient de preţuite de cei ce le folosesc?!

*

* *

Se poate afirma fără teama de a fi dezminţit că azi s-a ajuns la faza cînd orice obiectiv, de la un anumit nivel de preţ în sus, este un obiectiv cu care se pot obţine imagini de o înaltă calitate tehnică. Exitînd o gamă atît de vastă de obiective cu parametri diferiţi, este bine să ne punem întrebarea:

CE NE INTERESEAZĂ LA UN OBIECTIV?

O parte din informaţii sînt gravate chiar pe montura obiectivului. Astfel aflăm cine a fabricat obiectivul (uzina producătoare), denumirea obiectivului (Planar, Sonner, Industar, Yashiko, M. L. etc.), numărul

de serie al obiectivului, distanța focală (f = 50 mm, f = 135 mm etc.) și luminozitatea obiectivului, exprimată prin metoda obișnuită, adică prin raportul dintre diametrul deschiderii maxime și distanța focală (1:2, 1:6,3 etc.). La unele obiective se menționează și unghiul de cuprindere, gravîndu-se semnul geometric al unghiului cu cifra corespunzătoare (∢ 18, ∢ 90 etc.). O vreme se mai menționa dacă a fost aplicat un strat corespunzător de fluor metalic. Astăzi aproape totalitatea obiectivelor sînt tratate, așa că numai rareori este gravată și această informație care a devenit subînțeleasă.

1. Distanța (lungimea) focală este prima și una dintre cele mai importante informații pe care trebuie s-o avem despre un obiectiv. Ea determină a) mărimea imaginii subiectului care se formează pe peliculă; b) unghiul de cuprindere al obiectivului; c) formatul și tipul de aparat la care poate corespunde; d) claritatea în profunzime; e) tipul de deformări de perspectivă care se obțin; f) domeniul de aplicabilitate; g) efectul artistic pe care îl favorizează. Să le analizăm pe rînd.

a) Un subiect fotografiat de la aceeași depărtare cu obiective de distanțe focale diferite, va apărea de mărimi diferite și anume în raport direct cu mărimea distanței focale. Deci, cu cît distanța focală va fi mai mare, imaginea subiectului va fi și ea mai mare și invers. În practică, efectul se manifestă ca și cum s-ar varia depărtarea aparatului de subiect, deși aceasta rămîne constantă și elementul variabil este numai distanța focală. Dacă din motive obiective fotograful nu se poate apropia de subiectul pe care dorește să-l fotografieze, el va monta un obiectiv cu distanța focală mare și astfel va „apropia“ subiectul, obținîndu-l „mare“ în cadru. Avînd la dispoziție un set de obiective cu distanțe focale diferite, el va putea alege pe acela care îi va da imaginea subiectului cea mai convenabilă ca mărime. Toate obiectivele, indiferent de construcția lor, dar avînd aceeași distanță focală, vor reda pe peliculă același subiect la dimensiuni egale, dacă este menținută aceeași depărtare față de subiect.

b) și c) Dacă se privește imaginea proiectată de un obiectiv cu diafragma deschisă, se va observa că ea are forma unui cerc a cărui luminozitate descrește spre periferie, simultan cu o deteriorare a clarității. La obiectivele normale, de calitate, suprafața cercului cu maximă luminozitate și claritate are un diametru egal (sau mai mare) cu distanța focală. În cercul cu calități optime se poate înscrie un dreptunghi sau un pătrat a cărui diagonală este egală cu diametrul cercului, deci și cu distanța focală. Astfel se obțin datele referitoare la unghiul de deschidere al obiectivului și la formatul corespunzător de negativ. Există însă și construcții speciale de obiective: superangulare și teleobiective. La superangular, diametrul cercului cu calități optime (puterea de acoperire a obiectivului), depășește lungimea distanței focale și la teleobiective

diametrul este mai mic. Prin diafragmare se mărește puterea de acoperire a obiectivului.

Deoarece la formatul 24/36 există gama cea mai mare de obiective interschimbabile, prezint în cele ce urmează un tabel de distanțe focale, în cm, și unghiul corespunzător:

5 —45°	10 —22°	23—10°
5,8—40°	13,5—18°	50— 5°
7,5—33°	15 —16°	
8,5—28°	18 —13½°	

În general, un obiectiv construit pentru un anumit format nu se recomandă a fi folosit la alt format, fiindcă întotdeauna vor apărea pierderi de calitate.

d) Claritatea în profunzime este invers proporțională cu distanța focală. De aceea la obiectivele cu distanță focală mare și la teleobiective, trebuie accentuată grija cu care se reglează claritatea și trebuie controlat pe geamul mat sau cu ajutorul inelului de profunzimi, dacă porțiunea din subiect care interesează poate fi cuprinsă în întregime în zona clară. Adesea, la distanțele focale mari și la subiecte care sînt relativ apropiate, nu ajută nici diafragmarea extremă.

e) Trebuie reținut un fapt: perspectiva se modifică numai în funcție de distanța aparat-subiect. Dacă, de exemplu, se fotografiază un cub cu un grandangular, fotograful va trebui să se apropie de el pentru a „umple“ formatul; cubul se va vedea alungit în adîncime, cu linii de fugă accentuate. Se va spune în mod greșit că grandangularul exagerează perspectiva. Dacă același cub se va fotografia cu un teleobiectiv, fotograful va trebui să se îndepărteze mult pentru a-l cuprinde în cadru; cubul se va vedea aplatizat. Se va spune tot în mod greșit că teleobiectivul comprimă perspectiva. Control: de la depărtarea la care s-a fotografiat cu teleobiectivul, se va face o fotografie și cu grandangularul. Apoi, în laborator se vor mări ambele negative pentru a obține cuburi de mărimi egale — nu se va observa nici o deosebire în redarea în perspectivă. Se adeverește astfel că nu distanța focală, ci depărtarea este cea care modifică perspectiva.

f) Cunoscînd caracteristicile de mai sus, fotograful se va putea ghida în alegerea tipului de obiectiv corespunzînd mai bine anumitor subiecte. Astfel, superangularul datorită unghiului său mare de cuprindere se va utiliza la un subiect cu o extindere mare orizontală și verticală cînd fotograful nu are posibilitatea de a se îndepărta suficient de subiect. Astfel de cazuri se întîlnesc la fotografierea de interioare, de străzi înguste, grupuri în studio etc.

Obiectivul normal este un obiectiv de utilizare generală, pentru toate subiectele obișnuite. Fiind de obicei obiectivul cu luminozitatea cea mai

mare, este indicat pentru instantanee în condiţii nefavorabile de lumină. Teleobiectivele se folosesc în cazurile în care fotograful nu se poate apropia de subiect şi totuşi doreşte să aibă o imagine mare a acestuia. Teleobiectivele medii sînt foarte potrivite pentru portret.

g) În fotografia artistică sînt bine venite efectele de deformări de perspectivă, aparente, arătate mai sus. Superangularul favorizează sublinierea senzaţiei de mărime, de diferenţe de dimensiuni între oamenii şi obiectele din apropiere şi din depărtare şi, atunci cînd este folosit la vederi în plonjon sau contraplonjon, se obţin linii divergente sau convergente de un puternic dinamism. Se observă o tendinţă din ce în ce mai marcată la mulţi artişti fotografi, de a evita folosirea obiectivului normal, tocmai fiindcă redă o imagine prea „normală" într-o epocă în care s-a ajuns la o suprasaturaţie de fotografii banale, iar în alte arte se pedalează pe insolit. Totuşi obiectivul normal rămîne neîntrecut pentru acele imagini în care artistul îşi bazează mesajul pe claritate maximă. Teleobiectivele, astăzi cu o luminozitate apreciabilă şi cu definiţie bună, au înlesnit fotografului surprinderea vieţii pe viu de la distanţă, fără să fie observat. Este un domeniu vast, specific fotografic, prin care am aflat multe despre noi. De asemenea, teleobiectivul înlesneşte realizarea unor portrete mai naturale, fiindcă făcînd fotografiile de la o oarecare distanţă, modelul nu mai este inhibat de proximitatea aparatului şi a fotografului.

2. **Luminozitatea obiectivului.** Desigur, orice fotograf are dorinţa să fie posesorul unui obiectiv cît mai luminos. Va avea astfel la dispoziţie o rezervă de posibilităţi pentru zile „negre", mohorîte, pentru a realiza fotografii la lumina existentă, adesea foarte slabă. Însă, nu numai în ce priveşte obiectivele, orice cîştig într-o direcţie este întovărăşit de o pierdere în altă direcţie. Pe de-o parte, construcţia de obiective cu luminozităţi extreme deregleazå compromisul arătat mai înainte între cerinţele divergente pentru eliminarea aberaţiilor. Pe de altă parte, claritatea în profunzime la obiective foarte luminoase este foarte redusă. Iată-ne deci la concluzia că luminozitatea obiectivelor antrenează deteriorarea clarităţii şi micşorarea profunzimii. De aceea nu este recomandabil să se tindă spre obiectivele cele mai luminoase, ci spre cele cu o luminozitate de 1:2,8 sau 1:2 fiindcă cea mai mare proporţie a imaginilor realizate de un fotograf nu se situează niciodată sub această limită. În caz de nevoie, în condiţii defavorabile de lumină, este preferabil să se recurgă la o peliculă cît mai sensibilă şi o developare forţată, decît la un obiectiv cu luminozitate extremă.

3. **Examinarea clarităţii.** De fapt, pentru cerinţele curente, claritatea pe care o poate furniza un obiectiv este o chestiune de apreciere subiectivă, atît din partea fotografului, cît şi din partea nenumăraţilor privitori ai imaginilor. De altfel, în afară de caracteristicile obiectivului,

claritatea finală a fotografiei mai este influențată și de alți factori: calitatea peliculei și a hîrtiei, expunerea, developarea, gradul de mărire al fotografiei (bineînțeles aici pot influența tipul și calitatea aparatului de mărit și a obiectivului său), distanța de la care este privită fotografia etc. Totuși, producătorii de obiective se conformează unor etaloane stricte, care determină în mod obiectiv performanțele. Fotograful obișnuit, neavînd la dispoziție aparatajul complicat de testare, trebuie să ia drept bune afirmațiile producătorului.

Există două criterii principale de definire matematică a ceea ce se numește claritate.

a) *Cercul de difuzie.* Calculul se bazează pe constatarea că un om cu vedere normală nu poate să deosebească de la distanța obișnuită de citire (25 cm), un punct (în accepțiune geometrică) de un disc cu un diametru de 0,25 mm. Acesta ar constitui deci un etalon acceptabil pentru determinarea calității. Un al doilea element în calcul este constatarea că pentru a obține o impresie corectă a perspectivei, fotografia trebuie privită de la o depărtare egală cu distanța focală a obiectivului (normal!) cu care a fost realizată fotografia. Aceasta ar însemna că o fotografie realizată cu un obiectiv de 10 cm, ar trebui privită de la 10 cm. Deoarece aceasta însă nu este o depărtare normală pentru privit, fotografia trebuie mărită de $2^1/_2$ ori pentru a permite privitul de la 25 cm. De aici rezultă că pentru a obține un cerc de difuzie de 0,25 mm la o mărire de $2^1/_2$ ori, cercul de difuzie de pe negativ trebuie să fie de 0,1 mm, adică 1/1 000 din distanța focală. La negativele de format mic care trebuie mult mărite, exigențele sînt mai severe, deoarece există tendința ca fotografiile mari să fie totuși examinate de la o depărtare normală (25 cm), care este mai mică decît diagonala lor. De exemplu, o mărire 24/30 cm de pe un negativ de format mic (24/36 mm) realizat cu obiectivul normal (5 cm), reprezintă o mărire de circa 10 ori. Pentru ca diametrul cercului de difuzie de pe fotografie să fie de 0,25 mm, el trebuie să aibă 0,025 mm pe negativ. Raportul dintre distanța focală și acest din urmă diametru nu mai este de 1/1 000, ci de 1/2 000! De aceea, iată unul dintre motivele importante pentru care nu se recomandă utilizarea la format mic a unor obiective construite pentru formate mai mari.

Pentru obiectivele superangulare și teleobiective se vor lua întotdeauna ca bază calculele de mai sus, fiindcă toate obiectivele pentru același format de negativ trebuie să aibă același cerc de difuzie, indiferent de distanța lor focală.

b) *Puterea de rezoluție.* Claritatea mai poate fi indicată și prin capacitatea obiectivului de a reproduce un cît mai mare număr de linii distincte pe milimetru. Se folosește mult acest indicator. Totuși, dacă el este dat numai pentru regiunea centrală, poate induce în eroare, deoa-

rece acţiunea aberaţiilor insuficient corectate apare mai ales spre periferia imaginii.

4. **Diafragma** îndeplineşte două funcţii importante: reglează cantitatea de lumină care pătrunde pînă la emulsie şi modifică claritatea în profunzime a obiectivului. La obiectivele de construcţii mai vechi sau la unele obiective foarte luminoase, care sînt insuficient corectate spre margini, se poate elimina prin diafragmare efectul aberaţiilor, utilizîndu-se numai regiunea centrală a obiectivului, care produce o imagine clară. În general însă, la obiectivele moderne de calitate, bine corectate, nu se poate spune că se obţine o imagine mai clară prin diafragmare. Dimpotrivă, la diafragme foarte mici (f 16 şi mai mult) se produce fenomenul de difuzie care deteriorează claritatea.

În ziua de azi diafragma este montată între grupurile de lentile care formează obiectivul. Cu precădere se foloseşte tipul „iris", format dintr-un set de lamele glisante, care se strîng concentric, micşorînd progresiv diametrul cercului de pătrundere al razelor de lumină. Trebuie reţinut faptul că cifrele care indică stadiul de închidere al diafragmei sînt, ca şi cele care indică luminozitatea maximă a obiectivului, rezultatul raportului dintre distanţa focală şi diametrul cercului format de lamelele diafragmei. Pentru a se uşura calculul expunerilor, ordinea cifrelor indicatoare de pe inelul de diafragmare este de la simplu la dublu, de la o cifră la cea următoare. Astfel, cantitatea de lumină care pătrunde la peliculă cînd obiectivul este diafragmat la 8 este aproximativ dublă faţă de cea de la 11 şi de patru ori mai mare decît cea de la diafragma 16 etc., fiind însă numai jumătate din cea de la 5,6.

S-a arătat mai înainte însemnătatea sistemului de diafragmă cu preselecţie, mai ales la aparatele SLR. Pasul următor a fost diafragmarea automată, comandată direct de exponometru. Marele avantaj al acestei automatizări este că fotograful nu mai trebuie să aibă grijă să modifice diafragma pentru fiecare trecere de la o condiţie de lumină la alta. Pe de altă parte, diafragmarea devine mai precisă, deoarece ea nu se limitează numai la poziţiile date de cifrele gravate pe obiectiv, ci valorile exacte măsurate de exponometru pot fi amplasate în oricare punct între două cifre. Valoarea diafragmei este arătată de un ac indicator în vizor, astfel că fotograful poate să-şi dea seama şi de profunzimea pe care o are la dispoziţie. Dacă este prea multă sau prea puţină lumină pentru timpul de expunere ales, se calează în mod automat butonul de declanşare şi nu se liberează decît atunci cînd se modifică timpul de expunere astfel ca acul indicator să iasă din plajele de supra sau subexpunere. Atîta timp cît sistemul automat funcţionează perfect (?!), diafragma automată este ideală mai ales pentru fotografia de mişcare pe film color.

5. **Sistemul de obturaţie.** În raport cu intensitatea luminii, pelicula trebuie să primească o cantitate foarte precis determinată. Această canti-

tate de lumină este limitată, după cum s-a arătat mai sus, prin diafragmare; sistemul de obturaţie o limitează şi în timp, realizînd ceea ce se numeşte „expunerea" (timpul de expunere). Valorile timpului de expunere sînt foarte diferite, putînd să însumeze multe minute, sau fracţiuni de miimi de secundă. De aceea, trebuia construit acel mecanism foarte precis şi rezistent (un obturator trebuie să reziste la zeci de mii de declanşări!), compact şi silenţios, cu o funcţionare de înaltă fiabilitate în orice condiţii de temperatură, umiditate şi presiune atmosferică.

La orice obturator intervalele dintre timpii de expunere sînt astfel stabilite, încît să poată fi corelate direct cu intervalele dintre valorile diafragmelor — tot de la simplu la dublu într-o direcţie şi invers în cealaltă direcţie. În ultimii ani s-a convenit următoarea ordine, care se găseşte la toate aparatele şi exponometrele noi: 1 sec., 1/2, 1/4, 1/8, 1/15, 1/30, 1/60, 1/125, 1/250, 1/500, 1/1 000. Pentru timpi mai lungi de o secundă există poziţia B la care se apasă pe butonul de declanşare şi obturatorul rămîne deschis atîta timp cît este menţinută presiunea. Pentru timpi foarte lungi — de ordinul multor minute — există la unele aparate şi poziţia T. La aceasta, obturatorul se deschide printr-o apăsare şi rămîne astfel, pînă cînd este închis printr-o a doua apăsare.

Existînd atît la obturator cît şi la diafragmă scale la care diferenţa dintre cifrele indicatoare este de la simplu la dublu, orice mutare într-o direcţie pe o scală, se compensează pe cealaltă scală printr-o mutare egală în direcţie contrară. Astfel cuplul 8/125 are aceeaşi valoare ca şi cuplul 5,6/250 sau 11/60 etc.

Fotograful va alege cuplul cel mai potrivit în funcţie de viteza cu care se deplasează subiectul sau de profunzimea necesară. Cuplurile sînt indicate foarte clar pe orice exponometru.

Dintre multele sisteme de obturaţie încercate în decursul vremii, azi doar două sînt cele mai răspîndite: obturatorul central montat în interiorul obiectivului şi obturatorul cu perdea în plan focal. În general, aparatele cu obiective care nu se pot înlocui sînt prevăzute cu obturator central. La aparatele cu obiective interschimbabile se preferă obturatorul cu perdea din următoarele motive: dacă fiecare obiectiv ar avea propriul său obturator central, ele ar deveni mai costisitoare; în acest caz, aparatul şi obiectivul ar trebui să fie înzestrate cu dispozitive de declanşare care să se cupleze perfect; cînd se scoate un obiectiv pentru a fi înlocuit cu altul, ar trebui să existe un ecran care să protejeze pelicula de pătrunderea luminii care ar voala-o (ca de exemplu la aparatele Hasselblad); la aparatele cu oglindă şi vizare prin obiectiv, obturatorul central complică mult şirul de operaţii necesare pentru vizare şi apoi pentru declanşare.

Dilema „obturator central sau obturator cu perdea" a preocupat mult timp şi mai preocupă încă atît pe constructori, cît şi pe fotografi.

Ambele prezintă deopotrivă avantaje și dezavantaje, dar la nici unul precizia nu ajunge chiar la 100 la sută. Totuși, în ultima vreme s-au făcut progrese mari în construcția obturatoarelor cu perdea pentru format mic (35 mm), astfel că balanța a fost mult înclinată în favoarea acestora. Obturatoarele cu perdea pentru formatele mari, mai vechi, se comparau defavorabil cu obturatoarele centrale contemporane lor. Ele nu dădeau o expunere egală pe toată suprafața negativului, erau greoaie și se defectau ușor, făceau un zgomot mare atît la armare cît și la declanșare.

Cînd au început să apară fulgerele obișnuite și cele electronice, obturatoarele cu perdea se sincronizau mai greu și puteau fi utilizate numai pentru timpi lungi (pînă la 1/25!). Deși astăzi unele modele pot fi utilizate și la timpi pînă la 1/125, totuși se mai compară încă defavorabil în această privință cu obturatoarele centrale care pot fi sincronizate pînă la 1/500. În ceea ce privește însă posibilitățile de utilizare și viteza maximă chiar pînă la 1/2 500 (față de 1/500 la obturatoarele centrale), obturatoarele cu perdea sînt superioare. Chiar și zgomotul a putut să fie mult redus la ultimele tipuri, astfel că în general nu mai supără.

Dealtfel nu după multă vreme se vor fi perfecționat obturatoarele electronice care se experimentează acum cu mult succes. Ele vor fi mai sigure, mai precise și mai ușoare. Se vor elimina toate acele arcuri care își pierdeau treptat elasticitatea, roțile dințate care se uzau și toate acele pîrghii și articulații care erau tot atîtea surse de defecțiuni. Se va termina lupta eroică pentru întîietate dintre ultimele două sisteme de obturație care mai supraviețuiseră.

CÎTEVA OBIECTIVE DEOSEBITE

Obiective flou (soft-focus, Weichzeichner). Mai ales pentru portret, dar și pentru unele fotografii de atmosferă, de peisaj etc., s-au construit obiective speciale care mențineau un număr de aberații, mai ales de sfericitate, pentru a forma o imagine cu efect de aureolare în jurul punctelor luminoase clare. Foarte cunoscut a fost obiectivul „Imagon" construit de Rodenstock și „Thambar" construit de Leitz pentru aparatele Leica. Prin diafragmare efectul se reducea treptat, pînă cînd dispărea la diafragme foarte închise. Deoarece acest efect poate fi produs prin mijloace simple, fără a fi nevoie de procurarea de obiective speciale, azi nu se mai produc astfel de obiective (vezi filtre de difuzie).

Teleobiective cu oglindă. Cu cît un teleobiectiv are o distanță focală mai mare, cu atît cresc și dimensiunile lui în lungime și în diametru. Pentru a evita aceste creșteri care deveneau monstruoase la obiectivele

de peste 50 cm cu luminozitate convenabilă, s-a adoptat soluţia constructivă cu oglindă sferică. Deşi principiul a fost cunoscut şi aplicat de mult la telescoape (Newton) şi la microscoape, abia din anul 1931 (Schmidt) a început studiul folosirii oglinzii pentru construcţia de obiective fotografice şi numai relativ recent au apărut primele teleobiective de calitate cu oglindă. Pe an ce trece ele se perfecţionează şi desigur că vor înlocui obiectivele mari şi grele fără oglindă.

Obiective „ochi de peşte“ (fish-eye). Aceste obiective, de dată foarte recentă, se caracterizează printr-un unghi de cuprindere foarte mare: 180° (!), dar şi prin distorsiuni radiale foarte accentuate, care au fost abil exploatate de fotografi pentru a produce efecte dintre cele mai neaşteptate. Construcţia lor derivă din „obiectivul pentru nori“ al lui R. Hill, ameliorat de Zeiss, care a patentat în 1935 obiectivele „Pleon“ şi „Spherogon“.

Obiective anamorfotice. Apariţia cinematografiei pe ecran lat a dat un nou impuls cercetătorilor în domeniul anamorfozei. Printr-un obiectiv special sau printr-un sistem anamorfotic (format din două prisme sau lentile cilindrice) montat în faţa obiectivului obişnuit, se obţine o comprimare a imaginii pe orizontală, fără a fi afectată dimensiunea imaginii pe verticală. Montînd sistemul anamorfotic pe obiectivul aparatului de proiecţie, se obţine, de pe filmul normal, imaginea pe ecran lat. Deocamdată, aplicarea obiectivelor anamorfotice la fotografie mai este încă în studiu, însă, datorită marii mobilităţi în aplicarea unor principii noi, n-ar fi de mirare ca în curînd să apară şi aparate fotografice la care să se utilizeze realizările din anamorfoză.

Obiective cu distanţă focală variabilă (Zoom, transfocator). Ultimul în enumerarea obiectivelor mai deosebite, însă în niciun caz ultimul ca ingeniozitate constructivă, importanţă şi perspective de dezvoltare. În loc ca fotograful să care după el un întreg set de obiective cu diferite distanţe focale, el le va putea înlocui cu unul singur cu distanţă focală variabilă şi, în plus, va putea face cadraje mult mai precise, cuprinzînd exact ceea ce doreşte. Apărute mai întîi în cinematografie, ele au fost treptat ameliorate şi simplificate, pînă cînd au ajuns la performanţele de azi şi s-au putut construi modele speciale şi pentru fotografie, mai ales după ce s-au răspîndit cu atîta succes aparatele monoobiectiv reflex (SLR) de format mic.

Construcţia lor este foarte complicată, reprezentînd o mare realizare atît în optică, cît şi în mecanica fină. S-a reuşit pînă acum să se obţină obiective cu diferenţe apreciabile de distanţă focală (de la 8 la 25 cm!) şi cu o manipulare simplificată. Astfel, reglarea clarităţii şi a deschiderii diafragmei rămîne valabilă pentru toate modificările de distanţă focală şi calitatea optică a imaginii a progresat mult, mai ales în ultimii cîţiva

ani. Cu unele zoom-uri se pot face şi macrofotografii de la 7 cm depărtare (Vivitar). S-au redus mult dimensiunile şi greutatea obiectivului. Totuşi sînt convins că încă nu s-a spus ultimul cuvînt în ceea ce priveşte ameliorarea acestui gen de obiective.

ACCESORII

Pentru cele mai multe subiecte şi genuri de fotografii, mai trebuie şi altceva în afara doar a aparatului şi a obiectivelor. Toate aceste dispozitive ajutătoare se numesc accesorii. Lista lor poate fi foarte lungă şi fotograful fără discernămînt sau fără experienţă, este înclinat să-şi procure atîtea, încît să nu-i mai încapă nici într-un geamantan mare cînd pleacă la drum. Cu timpul, pe măsură ce îşi va da singur seama de inutilitatea sau lipsa de eficienţă a unora, va renunţa la ele. În cele ce urmează se vor enumera doar cîteva din principalele accesorii, arătîndu-se utilitatea lor.

În primul rînd, fotografului grijuliu cu „uneltele" sale şi practic, îi trebuie o *geantă* în care să poată transporta aparatajul, accesoriile şi materialele negative, eventual un carnet de notiţe şi pixul. Există tot felul de variante, începînd cu genţile făcute de producătorii de aparate (care sînt prohibitiv de scumpe), genţi rigide şi cele obişnuite. Fiecare fotograf trebuie să-şi facă grămadă aparatul (sau aparatele), accesoriile pe care le crede necesare şi filmele pentru o zi. În felul acesta îşi va da seama de mărimea aproximativă a genţii. Geanta trebuie să ferească utilajul de praf, ploaie, scuturături (în vehicule), vibraţii, lovituri. Fiecare obiect trebuie să-şi aibă o despărţitură separată, unele chiar căptuşite cu spumă de polietilenă, dacă este vorba de aparate sau obiective. Fiecare obiect trebuie să poată fi scos uşor, la iuţeală, şi fotograful să ştie exact locul fiecăruia. Geanta trebuie astfel gîndită, încît să poată fi utilizată cu diferite „garnituri" de obiecte. Este bine să aibă o curea lată pentru purtat pe umăr. Pentru confecţionarea acestei genţi, cel mai bun sfat este să vă consultaţi cu un marochiner priceput.

Exponometrul. Chiar dacă sînteţi fericitul posesor al unui aparat cu reglare automată a expunerii, procuraţi-vă totuşi un exponometru. Există două categorii de exponometre: sigure şi nesigure; procuraţi-vă cel mai bun, chiar dacă, pe moment, aceasta ar însemna un sacrificiu bănesc. Exponometrele încorporate în aparat sînt construite mai compacte, ca să se poată monta într-un lăcaş cît mai mic. Sînt ele bune, însă mai bun este exponometrul mare, construit de o firmă specializată. Sistemele automate de reglare a expunerii sînt şi ele bune, însă sînt şi foarte fra-

gile. Dealtfel, pentru fotograful care vrea să depășească stadiul de „apăsător pe buton“, exponometrul bun, independent de aparat, este o sculă de neînlocuit. Cu el pote face măsurători comparative, calcule de expunere pentru alegerea cu discernămînt și precizie a acelor timpi care vor da o notă personală imaginilor sale.

De preferat este ultima generație de exponometre foto-electrice. Prin posibilitatea schimbării bateriilor atunci cînd se consumă, exponometrul își menține calitățile la același nivel. Este bine ca unghiul de cuprindere să fie mai mic decît unghiul obiectivului normal și să ofere atît posibilitatea măsurării luminii reflectate, cît și a celei incidente.

Exponentul trebuie foarte bine apărat mai ales de lovituri, umiditate și căldură mare. Periodic măsurătorile lui trebuie să fie comparate cu cele ale unui exponometru de mare precizie.

Trepiedul și alte suporturi. Nu toate fotografiile sînt „instantanee“. Fie din cauza luminii insuficiente, fie din cauza necesității de a diafragma foarte mult, multe fotografii trebuie realizate cu timpi mai lungi de 1/30. Acest barem minim de 1/30 pentru fotografiatul cu aparatul în mînă este însă valabil numai pentru obiective grandangulare și normale. La teleobiective, mai ales la cele cu distanțe focale lungi, baremul se situează la 1/125 sau chiar la 1/250!

Deși unii fotografi afirmă că ei pot fotografia cu aparatul în mînă chiar și la o secundă, să-i lăsăm să riște ei și noi să alegem varianta cea mai sigură: trepiedul. Principala lui calitate trebuie să fie aceea de a fi solid, adică să mențină aparatul nemișcat, în poziția fixată, chiar dacă bate un vînt tare. Desigur că fiecare ar dori ca trepiedul său să fie și ușor, și mic, și lesne transportabil. Producătorii de trepiede caută să se conformeze acestor dorinți, oferind o mare varietate de modele, totuși orice compromis merge pînă la o anumită limită. Cu cît aparatul este mai mare, cu cît teleobiectivul este mai greu și cu o distanță focală mai lungă, cu atît trepiedul trebuie să fie mai solid. Există trepiede speciale pentru utilizare numai în studio cu aparate grele tehnice. Mai există trepiede pentru deplasări; acestea sînt suficient de ușoare pentru a putea fi transportate și cele de calitate bună oferă un sprijin stabil chiar și pentru aparate mai grele. Cele trei picioare sînt telescopice; se preferă acelea la care lungimea fiecărui picior poate fi fixată după nevoie, printr-un dispozitiv de strîngere. Se recomandă să se aleagă acele trepiede care mai au și o coloană centrală care se poate ridica și coborî după necesități. Mai există și trepiede „pentru amatori“, mici, compacte, plate, ușoare, avînd și o geantă elegantă. Ultimele tuburi ale picioarelor telescopice ajung să fie mai subțiri decît un creion și la cea mai mică atingere, întreaga structură vibrează secunde în șir. Nu se poate pune bază pe acestea.

Foarte important la orice trepied este capul lui, adică partea de contact cu aparatul. Toate aparatele au, într-o poziție favorabilă care să le asigure echilibrul (au și teleobiectivele mai puternice), un locaș în care se înșurubează capul trepiedului. Atenție! Controlați dacă locașul aparatului corespunde ca dimensiune cu șurubul trepiedului! Mai controlați lungimea acestui șurub; el nu trebuie să fie prea lung pentru ca atunci cînd se strînge, aparatul să fie susținut și de rondela plată care se află la baza șurubului.

Cel mai bun cap de trepied este acela cu *articulație cu nucă.* Dacă trepiedul nu are o astfel de articulație, ea trebuie neapărat procurată. Este bine ca ea să fie solidă, cu un fluture de strîngere suficient de mare ca să poată fi manipulat comod. Articulația trebuie să permită cu ușurință un cît mai mare număr de poziții ale aparatului, inclusiv fotografierea perpendiculară de sus în jos. O dată fixată articulația, nu trebuie să mai permită nici un fel de alunecare.

În practică, nu întotdeauna este necesar să se fotografieze cu timpi de expunere foarte lungi. Există o zonă intermediară — între 1/30 și 1/4 sau chiar 1/2 — în care nu întotdeauna este nevoie de trepiede solide, mai ales dacă fotograful poate să rămînă nemișcat în acest răstimp, să-și oprească răsuflarea și să-și sprijine capul și mîinile de un perete, o masă sau alt suport. Ca să se asigure un plus de stabilitate se recurge fie la un *suport-lanț,* fie la un *suport pe piept.* Primul se confecționează foarte ușor dintr-un șurub care să se potrivească în locașul aparatului și un lanț cam de înălțimea unui om, fixat de acest șurub. Cînd se fotografiază, aparatul se ține în poziția normală iar capătul de jos al lanțului se ține sub talpa piciorului, astfel ca lanțul să fie bine întins. Suportul pe piept este format dintr-o curea care se prinde în jurul gîtului. Aparatul, ținut la înălțimea ochilor, este susținut de o mică coloană telescopică ajustabilă care, la rîndul ei, este prinsă de curea în dreptul pieptului. Apăsînd aparatul în jos cu mîinile, el devine destul de stabil pentru expuneri nu prea lungi. Pentru teleobiective se fabrică un suport *pat de pușcă* care se fixează la umăr ca orice pat de pușcă obișnuit și se mai amintește un *mîner pistol,* la care se rezolvă cerința unei declanșări mai line.

O recomandare deosebită merită *suportul-menghină.* Este aproape universal ca utilizare, oferă stabilitate mare, este foarte mic și poate fi confecționat de oricine. Se găsesc și în comerț la prețuri abordabile. Elementul principal este acea menghină mică din toate seturile de traforaj (se poate cumpăra separat). Pe partea de sus și pe cea laterală se sudează cîte un șurub de trepied. Într-unul din acestea, după caz, se înșurubează o articulație solidă cu nucă și suportul este gata. Se poate prinde de orice — masă, spătar de scaun, fereastră, gard, par înfipt în

pămînt etc. — şi oferă oriunde un suport de nădejde, chiar pentru aparate mai grele.

Cînd se recurge la vreun suport pentru stabilitate, declanşarea nu mai trebuie făcută apăsînd cu degetul pe butonul de declanşare. Este nevoie de un *declanşator flexibil,* cu ajutorul căruia obturatorul este acţionat de la o oarecare distanţă, fără a mai fi atins de mîna fotografului care poate provoca o mişcare sau vibraţie în timpul expunerii. Este bine să se aleagă declanşatoarele flexibile mai lungi, care amortizează mai bine orice mişcare şi, dacă se găsesc, acelea care suplinesc poziţia T acolo unde aceasta nu este prevăzută la obturator (cu doi timpi: o apăsare pentru deschiderea obturatorului, altă apăsare pentru închiderea lui).

Înainte de a trece la alte accesorii, aş vrea să adaug ceva despre trepied. El nu trebuie considerat doar ca un mijloc tehnic oarecare, un simplu suport pentru aparat. El este mai mult. El înlesneşte pătrunderea spre fotografia gîndită, spre analiza atentă a elementelor care sînt incluse în cadru, spre aprofundarea înţelegerii şi dezvoltării limbajului plastic-fotografic. Numai atunci cînd aparatul este fixat pe trepied, există răgazul de a privi imaginea decupată din viaţă, izolată de ceea ce se află în jurul ei şi numai atunci ea se poate judeca critic, avînd posibilitatea de a aduce acele mici modificări cu urmări mari în calitatea imaginii finale.

TOT MAI APROAPE

După cum s-a văzut, aparatele de atelier şi cele tehnice moderne sînt prevăzute cu un burduf cu dublă şi chiar triplă extensie, care permite fotografierea de aproape. Celelalte aparate, cele obişnuite, de format 6/6 sau 24/36, sînt construite ca o carcasă, în general cu obiective prevăzute cu un şurub care permite reglarea clarităţii sau cu o posibilitate limitată de a glisa peretele din faţă în care este montat obiectivul. De obicei aceste aparate permit fotografierea de la minimum 80 cm—1m (cînd se folosesc teleobiective, distanţa minimă este mult mai mare). Pentru a face totuşi posibilă fotografierea de obiecte mici din apropiere, există două posibilităţi: aplicarea de *lentile adiţionale* şi, la aparate cu obiective interschimbabile, intercalarea de *inele* de diferite lăţimi între aparat şi obiectiv.

Lentilele adiţionale sînt de fapt nişte simple meniscuri care se montează peste partea frontală a obiectivului. Rolul lor este de a scurta distanţa focală iniţială a obiectivului, mărind astfel, în mod relativ, distanţa dintre peliculă şi obiectiv (extensia). Astfel, proporţional cu mărirea numărului de dioptrii al lentilei adiţionale, se poate fotografia

din ce în ce mai aproape. Totuși, se atrage atenția că acest adaus la caracteristicile optice ale obiectivului îi dezechilibrează calitățile precis calculate și, cu cît lentila adițională este mai puternică, cu atît mai mult se simte influența ei defavorabilă. De aceea trebuie să se fotografieze cu diafragme foarte mici. Dealtfel, diafragmarea severă este cerută și de faptul că zona de claritate în profunzime devine din ce în ce mai mică, cu cît se fotografiază mai de aproape.

Inelele intercalate măresc în mod efectiv extensia. Pentru cei care posedă aparate la care pot fi montate, ele sînt de preferat lentilelor adiționale pentru că nu dezechilibrează în nici un fel calitățile sistemului optic al obiectivului și de aceea se pot monta, teoretic, oricîte inele.

Pentru fotografii realizate la distanțe foarte mici — domeniul atît de interesant din punct de vedere tehnic și artistic al *macrofotografiei* — se produc dispozitive speciale cu burduf care, ca și inelele, se intercalează între aparat și obiectiv. Acestea permit realizarea de fotografii mai mari decît mărimea naturală, de la distanțe foarte mici, cu o reglare precisă a clarității care devine foarte riguroasă în aceste împrejurări.

Filtrele colorate. Se menționează doar existența lor ca accesorii foarte importante. Despre rostul lor se va insista la locul potrivit.

Ecranele de difuzie (Duto). Vorbind despre obiective, s-a arătat că există unele care produc o aureolare în jurul punctelor luminoase clare. Acest efect este de obicei numit flou (artistic) sau soft focus. Astfel de obiective nu mai sînt în producția curentă pentru aparatele de format mic și mijlociu, pe de o parte pentru că a trecut (deocamdată?) moda fotografiilor flou și, pe de altă parte, pentru că astfel de efecte pot fi produse și cu mijloace mai simple: ecranele de difuzie. Pentru a se obține această alternare dintre flou și clar, ecranele de difuzie sînt confecționate din sticlă fină, pe suprafața căreia sînt prevăzute la intervale regulate, mici ridicături sau rizuri, fie sub formă de cercuri concentrice, fie sub formă de grile. Efectul este mai puternic cînd denivelările din sticlă sînt mai apropiate. Prin diafragmare se micșorează efectul de difuzie. În afara ecranelor de difuzie aflate în comerț, orice fotograf își poate confecționa singur astfel de ecrane, începînd cu scrijelarea cu un diamant de geamgiu a unui model pe o sticlă obișnuită și ajungînd pînă la aplicarea peste obiectiv a unui tifon sau a altor țesături rare. Unii fotografi, cînd n-au nimic mai bun la dispoziție, își ung obiectivul cu grăsime luată cu degetul de pe frunte. Bineînțeles, că amploarea și forma aureolării este diferită, după mijloacele folosite.

Efect de difuzie poate fi produs și la mărit, aplicînd peste obiectiv același tip de ecrane. Totuși nu se recomandă acest procedeu pentru că efectul obținut este contrariul a ceea ce numim aureolare. Ecranul difuzează lumina și efectul devine vizibil mai ales la frontiera dintre alb

și negru, lumina difuzîndu-se spre întuneric. Difuzarea obținută la fotografiere pare normală, deoarece se formează acel halo în jurul punctelor luminoase, albe. Cînd se aplică ecranul de difuzie la obiectivul aparatului de mărit, el va produce același efect, adică difuzarea razelor luminoase care însă, de astă dată, devin negre pe hîrtia fotografică. Astfel, în loc ca albul să se difuzeze în negru, negrul se difuzează în alb — un rezultat nedorit, urît.

Filtrele de polarizare. În cazurile în care este necesar a se fotografia obiecte acoperite cu sticlă sau aflate în vitrine, se folosesc filtre speciale care elimină imaginile întîmplătoare reflectate de suprafața geamului. Fenomenul eliminării acestor reflexii cu ajutorul polarizării luminii este cunoscut. Filtrele nu pot fi folosite decît la aparatele cu vizare directă prin obiectiv, deoarece efectul trebuie urmărit în timp ce se rotește filtrul, pînă cînd se observă dispariția maximă a imaginii reflectate. Mai trebuie arătat că uneori dispariția imaginii nedorite este totală.

Parasolarul. Pentru a evita, mai ales la fotografiile în contralumină, pătrunderea în obiectiv sau pe suprafața lui de raze puternice de lumină din afara cadrului imaginii, se montează pe obiectiv o apărătoare, numită parasolar. Razele rebele pot provoca lumină reflectată în interiorul obiectivului sau al aparatului, voalînd pelicula sau micșorînd contrastul imaginii. Parasolarele se confecționează de obicei din tablă subțire, peste care se aplică o vopsea neagră mată. Ele pot avea forma de pîlnie rotundă sau pătrată, sau o formă de cutie dreptunghiulară. O atenție deosebită trebuie dată adîncimii și unghiului de deschidere al parasolarelor. Dacă sînt prea adînci, ele riscă să taie o parte din cadrul imaginii, mai ales la colțuri, producîndu-se ceea ce se numește vignetare. Cu cît distanța focală a obiectivului este mai mare (avînd deci un unghi de cuprindere mai mic), parasolarul poate fi mai adînc, constituind o protecție mai eficace a obiectivului.

Se recomandă, mai ales la fotografia color, să se lucreze în permanență cu parasolarul montat pe obiectiv. Se elimină astfel riscurile apariției accidentale a voalului.

Dacă, dintr-o întîmplare nefericită, s-a uitat parasolarul acasă, se poate umbri obiectivul ținînd mîna în calea razelor care vin spre obiectiv. La aparatele cu vizare prin obiectiv se poate determina foarte precis poziția exactă a mîinii.

Bineînțeles că fantezia producătorilor de accesorii fotografice este mai mare decît lista pe care am întocmit-o. Țin totuși să mai adaug doar două care au o mare valoare practică. O *pensulă fină* pentru îndepărtat praful depus pe obiective sau alte impurități din interiorul aparatului și o bucată mică de *piele de căprioară* cu care se șterg obiec-

tivele, *după* ce s-a îndepărtat praful cu pensula. Sînt ușoare, nu ocupă spațiu și adesea contribuie mai mult decît alte accesorii la buna calitate a imaginilor.



Marea varietate a obiectivelor și a accesoriilor este o binefacere numai pentru fotografii cu discernămînt. Pentru ceilalți, este o povară și la propriu și la figurat. De cele mai multe ori calitatea finală a fotografiilor nu depinde de mijloacele complicate cu care au fost realizate. Fotograful bun tinde spre simplificare și utilizarea cît mai eficientă a cîtorva „piese" bine alese și potrivite cerințelor subiectelor preferate.

IV

MATERIALE FOTOSENSIBILE NEGATIVE ȘI POZITIVE

... Și iată că vine clipa în care imaginea, prinsă în capcana aparatului și proiectată de obiectiv pe o suprafață plană în toate detaliile ei minunate, trebuie să fie dăruită viitorului. Prin scurta zvîcnire a obturatorului, ca prin farmec, mișcarea este oprită din curgerea ei continuă și efemerul devine peren ...

De cînd e omenirea, a existat această dorință de a permanentiza clipa, înfățișarea, evenimentul. S-au străduit pictorii, desenatorii, sculptorii, să îndeplinească acest adînc deziderat, dar reușita lor nu era decît parțială, fiindcă oamenii, totdeauna bănuitori, nu puteau ști cît era luat din viață și cît adăugau aceștia de la ei, cît era meșteșug, plăsmuire sau adevăr. Treptat, dorința fierbinte de imagini adevărate prinde viață. Cîte minți au contribuit ca visul să devină aevea? Să amintim doar cîteva.

Se bănuia de mult că lumina avea o anumită „putere". Se observa, spre pildă, că lumina avea caracteristica de a „transforma", de exemplu de a decolora țesăturile și alte materiale. Unii, destul de tîrziu, mai negau acțiunea luminii. Astfel, de pildă, Robert Boyle (1627—1691) atribuia efectul transformator nu luminii, ci „aerului" și, mai tîrziu încă, contele Rumford (1753—1814) susținea în 1798 că toate schimbările produse în corpuri expuse acțiunii razelor solare, se datorau căldurii și nu luminii!

Alchimiștii făcînd tot felul de amestecuri bizare în retortele lor misterioase, au descoperit întîmplător caracteristici încă necunoscute ale unor substanțe și amestecuri de substanțe. Din notațiile lor criptice ne-au rămas denumiri ca „argentum cornei" sau „lapis lunearis", care înseamnă în limbaj modern nitrat de argint. Albertus Magnus (1193—1280), Georgius Agricola (1490—1555), Georgius Fabricius (1516—1571), Johann Rudolf Glauber (1604—1668) au fost cîțiva dintre cei care în decursul

secolelor şi-au arătat mirarea atunci cînd nitratul de argint se innegrea sub ochii lor. Se pare că numai Angelo Sala în 1614 şi Wilhelm Humberg în 1694, au afirmat că înnegrirea s-ar datora razelor solare. Primul însă, care a abordat ştiinţific acest fenomen şi prin experienţe a ajuns la concluzia neîndoielnică că sărurile de argint se înnegresc sub acţiunea luminii, a fost profesorul de anatomie de la Universitatea din Altdorf (lîngă Nürnberg), Johann Heinrich Schultze (1687—1744). El devine astfel părintele chimiei fotografice.

Pasul următor îl face renumitul chimist suedez Carl Wilhelm Scheele (1742—1786). El arată că amoniacul dizolvă numai clorura de argint care nu a fost expusă la lumină. Cea expusă se transformă în argint metalic şi devine insolubilă, o descoperire importantă care deschide calea posibilităţii de a „fixa" imaginea produsă de lumină. Prin altă experienţă, şi anume acţiunea luminii transmise printr-o prismă care formează spectrul solar, el constată că razele cele mai active din punct de vedere chimic (cele mai actinice), sînt razele violete. Repetînd mai tîrziu experienţa de mai sus, elveţianul Jean Senebier (1742—1809) chiar calculează timpul necesar fiecărei culori din spectru pentru a înnegri clorura de argint, arătînd că roşu este culoarea cea mai puţin actinică şi pentru înnegrire îi trebuie valoarea în minute a ceea ce este exprimat în secunde la razele violete. Urmînd experienţele lui Scheele cu influenţa razelor spectrale asupra clorurii de argint, J. W. Riter din Jena descoperă în 1801 razele ultraviolete şi, în mod independent, Dr. W. H. Wollaston face aceeaşi descoperire (1802), afirmînd că razele au putut fi detectate numai datorită experienţelor cu clorura de argint. Aceste raze au fost denumite „raze chimice", deoarece au o acţiune chimică mult mai puternică decît razele luminoase.

Deşi proprietăţile sărurilor de argint sub influenţa luminii erau cunoscute de oameni de ştiinţă cu renume şi larg popularizate prin broşuri cu sfaturi practice şi jocuri de societate, nimeni nu se gîndea încă să facă legătura care azi ni se pare atît de normală, dintre imaginea sclipitoare din „camera obscură" şi aceste săruri miraculoase.

Istoricii fotografiei, specialiştii, cercetătorii nu s-au pus încă de acord în ceea ce priveşte prioritatea „adevăratului" inventator al fotografiei. Poate că se vor mai găsi dovezi în arhive oficiale sau de familie care să încline balanţa în favoarea unuia sau altuia. Judecînd însă pragmatic, se desprind două concluzii esenţiale: Louis Jacques Mande *Daguerre* (1787—1851) a dat lumii primul procedeu fotografic, utilizabil, practic, care s-a bucurat de un mare succes şi s-a răspîndit în toată lumea; William Henry Fox *Talbot* (1800—1877) poate fi considerat primul care a avut ideea procedeelor fotografice de azi, bazate pe principiul negativ/pozitiv.

Desigur că trebuie amintite aici numele a doi dintre primii experimentatori şi cercetători din zorii fotografiei: Thomas Wedgwood (1771—

1805) şi Joseph Nicéphore Niepce (1765—1833). Primul moare prea tînăr, la 34 ani, după ce reuşise în 1802 să copieze siluete pe piele sensibilizată cu nitrat de argint (fără însă a găsi mijlocul de a fixa imaginile). Al doilea, Niepce, realizează prima fotografie cu ajutorul unui aparat în 1826, însă nu reuşeşte să depăşească grave deficienţe, mai ales în ceea ce priveşte scurtarea timpului de expunere şi claritatea imaginii.

În comparaţie cu Wedgwood şi Niepce, chiar şi cu Talbot, Daguerre era un om deosebit. El a fost un om al timpului său, mereu atent să afle idei noi cu care să se căpătuiască.

Pentru pictarea subiectelor necesare la confecţionarea panourilor, Daguerre folosea camera obscură. Într-o zi, trecînd pe la opticianul Chevallier, care făcea obiective şi cutii pentru camera obscură, află întîmplător despre experienţele lui Niepce de a produce imagini permanente cu camera obscură, gînd care îl frămîntă şi pe el. De fapt Niepce i-a dat destul de puţin lui Daguerre. Daguerre era însă un om încăpăţînat şi... norocos. Astfel, cu totul întîmplător, la doi ani după moartea lui Niepce, Daguerre descoperă ceea ce mai tîrziu s-a numit „imaginea latentă" şi posibilitatea developării ei. El reuşeşte însă abia în 1837 să fixeze imaginea şi prima daguerrotipie, o natură moartă, se mai poate vedea şi azi la Paris.

Procedeul se răspîndi ca fulgerul în toată lumea civilizată. Era uşor de învăţat, simplu de executat cu materiale la îndemîna oricui şi, mai ales, foarte bănos. Dagherotipiile — cum s-au numit — erau fermecătoare. Erau un fel de miniaturi strălucitoare de argint, la care asemănarea şi toate detaliile erau redate cu cea mai mare fidelitate. Lumea dădea buzna la atelierele de dagherotipie care răsăreau ca ciupercile în toate oraşele şi dagherotipiştii se îmbogăţeau. La un an după lansarea atît de magistrală a invenţiei sale, Daguerre s-a retras liniştit la Bry-sur-Marne, unde îşi cumpărase o proprietate. N-a mai făcut nici o dagherotipie...

Pe cît de fulgerător s-a răspîndit dagherotipia, tot atît de repede a şi dispărut, ca un foc de artificii care încîntă ochiul doar pe moment. În ciuda succesului iniţial, dagherotipia s-a dovedit neviabilă din cauza unor dezavantaje care nu puteau fi înlăturate: 1) imaginea era inversată lateral; 2) imaginea se vede cu dificultate, numai dintr-o anumită poziţie, datorită suprafeţei sclipitoare; 3) dezavantajul capital: imaginea era un unicat, nu putea fi copiată în mai multe exemplare şi nu se preta la reproduceri tipografice.

În schimb se răspîndea procedeul negativ/pozitiv. Deşi există îndoieli că Fox Talbot ar fi într-adevăr iniţiatorul, nu este loc aici pentru a reda argumentele care pledează pentru şi împotriva întîietăţii lui. De fapt, în scurta perioadă dintre 1841, cînd Talbot îşi patentează procedeul îmbunătăţit pe care îl numeşte calotipie, şi 1871, cînd Richard Leech Maddox sugerează producerea de plăci de sticlă cu bromură de argint

fixată în gelatină, s-a încercat și abandonat un număr apreciabil de procedee. Astfel francezul Hippolyte Bayard (1801—1807) introducea procedeul pozitivelor directe pe hîrtie. Gustave le Gray (1820—1882) ameliorează compoziția emulsiei dar, mai ales, prin ideea de a îmbiba hîrtia (negativului) cu ceară, obține pozitive mai clare, aproape ca acelea de mai tîrziu prin sticlă. Deși Sir John Herschel propusese utilizarea sticlei ca suport de emulsie pentru negative încă din 1839, primul procedeu practic a fost descoperit de un văr al lui Nicéphore Niepce, Niepce de Saint-Victor (1805—70), abia în 1847. El a propus utilizarea albușului de ou (albumină) ca strat acoperitor al sticlei și purtător al emulsiei sensibile. În ciuda lipsei de sensibilitate și a altor deficiențe, procedeul cu albumină, datorită clarității mult superioare a negativelor, s-a răspîndit mult. Ca pură curiozitate se menționează că o singură fabrică din Drezda, care confecționa pe la sfîrșitul secolului trecut hîrtie de albumină pentru amatori, consuma în fiecare an aproape... douăzeci de milioane de ouă! Ne putem închipui ce consum de ouă ar fi fost azi dacă se continua cu acest procedeu!

Dagherotipia — în ciuda marilor ei dezavantaje — însă datorită magistralei lansări de către Daguerre, a sensibilizat întreaga omenire la posibilitățile pe care le poate oferi fotografia. Se crease o mare cerere pentru fotografii. Numărul atelierelor fotografice de portret creștea cu o uluitoare rapiditate din an în an. Însă nici procedeele ulterioare, calotipia și cel cu albumină nu reușeau să satisfacă cerințele de calitate și rapiditate ale profesioniștilor și fotografilor amatori.

O cotitură însemnată în calea spre progres este determinată de Frederik Scott Archer (1813—1857) prin publicarea în 1850 a procedeului cu colodiu. Fire diametral opusă celei a lui Daguerre — modest, timid, nepriceput în chestiunile bănești — Archer nu-și patentează descoperirea, cum a făcut-o Talbot cu atîta încăpățînare, și deși toți fotografii se îmbogățesc de pe urma descoperirii lui, el moare sărac și aproape uitat. Procedeul cu colodiu, judecat după posibilitățile de azi, pare îngrozitor de complicat: colodiul (fulmicoton dizolvat în eter) se amesteca cu iodură de potasiu. Acest lichid vîscos, care se usca foarte repede din cauza eterului, trebuie să fie turnat peste o placă de sticlă pe care s-o acopere egal pe toată suprafața. Sensibilizarea se făcea îndată prin imersia într-o soluție de nitrat de argint. Cît timp placa mai era încă umedă, urma expunerea în aparat și imediat după aceea developarea în acid pirogalic sau protosulfat de fier. Fixarea se făcea în hiposulfit de sodiu. Toate aceste operații erau destul de greoaie pentru fotograful de atelier, dar închipuiți-vă ce însemna pentru acel fotograf care trebuia să fotografieze arhitectură sau peisaje. El trebuia să care după dînsul, în afară de aparatul și trepiedul greu, un cort în care să nu pătrundă lumina ca să-și prepare și să-și developeze plăcile la întuneric precum

şi un întreg sortiment de sticle şi cutii cu chimicale, tăvi de developat şi fixat, apă pentru spălat şi alte scule. Toate acestea erau necesare fiindcă plăcile cu colodiu erau mult mai sensibile decît oricare alt procedeu existent, însă numai atîta timp cît rămîneau umede. De dragul acestor expuneri scurte, fotografii nu ezitau să se încarce cu tot acest calabalîc.

Procedeul lui Archer cu colodiu umed a fost îmbunătăţit pe parcurs, însă dorinţa cea mai fierbinte era să se găsească alte modalităţi pentru a nu mai fi nevoie să se prepare şi să se developeze plăcile chiar în momentul fotografierii. S-au încercat diferite variante cu colodiu uscat la care însă existau pierderi prea mari de sensibilitate. Printre primele reuşite se aminteşte cea a lui J. M. Taupenot (1855) care a propus acoperirea plăcii de colodiu cu un strat de albumină iodată. Plăcile astfel preparate puteau fi uscate şi îşi păstrau sensibilitatea (ce e drept de 6 ori redusă) timp de mai multe săptămîni. În 1856 un englez, dr. Richard Hill Norris, patentează un procedeu bazat pe acoperirea plăcii umede de colodiu cu un strat de gelatină. În urma acestei tratări placa era uscată şi putea fi expusă într-un termen pînă la şase luni, pierderea de sensibilitate fiind doar de jumătate din cea a plăcilor cu colodiu umed.

Oriunde, oricine se ocupa de fotografie, profesionist sau amator, se simţea dator să experimenteze cu orice avea la îndemînă, de la miere la tanin, de la cafea sau ceai la bere, ca să nu mai vorbim de zahăr, siropuri, gumă arabică, lapte, morfină şi multe altele. De aceea, cînd se publica într-o revistă de specialitate vreo reţetă nouă, sau se însoria vreun patent, apăreau zeci de contestatari care dovedeau cu martori „prioritatea" lor. Aşa s-a întîmplat şi atunci cînd Dr. Richard Leach Maddox (1816—1902), distins om de ştiinţă, şi-a publicat în 1871 rezultatele experienţelor sale făcute ca amator fotograf, cu emulsie cu gelatină pentru plăci uscate. El nu s-a ocupat de comercializarea procedeului său, lăsîndu-i pe alţii să facă aceasta.

Este curios că marea masă a fotografilor n-a sesizat de la început marile avantaje ale plăcilor uscate cu bromură de argint şi gelatină. Mulţi continuau să lucreze cu vechiul procedeu cu colodiu umed, în ciuda faptului că noile plăci erau tot atît de sensibile şi mult mai practice.

Totuşi mai rămîneau încă multe dificultăţi de înlăturat, pînă să se ajungă la materialele negative şi pozitive de azi, atît de perfecte şi încă perfecţionabile. Unul din marile defecte ale materialelor negative era redarea într-un mod necorespunzător a culorilor. Aceasta se datora faptului, constatat încă de Scheele, că fiecare culoare avea influenţe chimice diferite ca intensitate asupra compuşilor de argint. Astfel violetul era cel mai actinic, iar roşul cel mai puţin. Experimentînd cu lumină spectrală, Dr. Herman Wilhelm Vogel (1834—1898) a desco-

perit în 1873 efectul unor culori de anilină asupra particulelor de bromură de argint, anume că acestea devin sensibile la culorile absorbite de coloranții incluși în emulsie. Cercetările sale asupra orthocromatismului au fost continuate de alții, dintre care amintim pe E. Becquerel care descoperă în 1874 efectul colorantului verde de a mări sensibilitatea la roșu. J. Waterhouse descoperă efectul eozinei (roșu) în sectorul galben-verde al spectrului. Încep să apară plăci „Isochromatice" în 1882, cu eozină, apoi „Orthochromatice" în 1884 pe bază de erythrozină (Dr. J. M. Eder). Aceste noi sortimente de plăci mai erau încă relativ insensibile la roșu și suprasensibile la albastru, trebuind să se utilizeze un filtru galben pentru corectare. Prof. A. Miethe și Dr. A. Traube reușesc în 1903 să mărească sensibilitatea la roșu, deschizînd astfel calea posibilității producerii de materiale negative care să redea toate culorile în valori tonale corecte, materialele „pancromatice".

Odată cu sfîrșitul secolului XIX și începutul celui de-al XX-lea, se pune capăt unei perioade eroice de experimente empirice ale unor diletanți și se trece la producția de masă a materialelor fotosensibile pe baze științifice. Unul dintre cei mai reprezentativi pioneri în acest domeniu este George Eastman (1854—1932), fondatorul firmei „Kodak", care produce 80% din aparatele și materialele consumate azi în fotografie, cinematografie, poligrafie și televiziune, în toată lumea. El a fost primul care a introdus lucrul pe bandă rulantă, pelicula transparentă ca suport de material negativ și aparatele cu rolfilme, filmul reversibil de 16 mm, diferite procedee color și multe altele. El a fost primul care să aprecieze în mod just aportul științei în industrie, punînd bazele sistemului laboratoarelor uzinale de cercetări științifice.

*

* *

Pentru orice fotograf este esențială cunoașterea în profunzime a tuturor caracteristicilor materialelor pe care le are la dispoziție. Un sculptor, de exemplu, își adaptează diferit concepțiile și stilul de lucru, dacă lucrează în marmură, lemn sau bronz. Păstrînd proporțiile, luăm cele de mai înainte doar ca un exemplu pentru a arăta că fotograful va luora diferit, dacă va cunoaște mai bine posibilitățile pe care i le oferă marea gamă de materiale negative și pozitive existente azi. De fapt, măiestria constă tocmai în însușirea de a alege și a obține efectele dorite pe baza cunoașterii aprofundate a multiplelor posibilități pe care le posedă materialele și sculele.

Cu un adînc sentiment de gratitudine pentru toți cei care au adus o contribuție la perfecționarea materialelor fotosensibile să ne aplecăm asupra studierii caracteristicilor de azi ale acestora.

Suportul. Stratul extrem de subțire de emulsie sensibilă trebuie să fie turnat pe un suport. În ordine cronologică s-a folosit ca suport hîrtia, sticla, celuloidul și, în ultima vreme, materialele plastice. Astăzi hîrtia se folosește aproape în exclusivitate pentru materialele pozitive. Se mai fabrică doar cantități mici de material negativ pe hîrtie pentru scopuri speciale și pentru fotografii „á la minut", gen care este de asemenea pe cale de dispariție.

Suportul de sticlă are două calități deosebite: este neutru din punct de vedere chimic și are stabilitate dimensională. Deși există o tendință marcată de dispariție a suportului de sticlă din uzul curent, el rămîne încă suveran în acele domenii în care se pune un accent deosebit pe precizia redării dimensiunilor, ca de exemplu, în astronomie, fotogrammetrie, fotografie aeriană etc. Pe de altă parte, inerția chimică a sticlei prezintă o garanție pentru păstrarea îndelungată a negativelor, fără pericol de degradare a emulsiei.

Totuși, costul ridicat, greutatea, dificultățile de manipulare, pericolul de spargere, slaba aderență a emulsiei, determină abandonarea suportului de sticlă în cele mai multe domenii.

Suporturile flexibile au certe avantaje față de cele de sticlă, fiind în primul rînd mult mai practice. Ele se pot transporta în diferite ambalaje ușoare, compacte, care să conțină un mare număr de cadre, dîndu-i posibilitate fotografului să fie întotdeauna pregătit pentru o nouă expunere. De asemenea, toate operațiile de laborator se fac cu mai multă ușurință și cu o mai mare productivitate, fiind posibil, în laboratoarele mari, să se automatizeze procesele de prelucrare cu mașini de mare randament. Progresele mari realizate în producerea suporturilor flexibile au înlăturat multe dintre deficiențele care au existat la început: marea inflamabilitate, deformările din timpul prelucrării și după uscare, rezistența redusă și tendința spre friabilitate după păstrarea mai îndelungată, precum și acțiunea chimică a compoziției suportului asupra emulsiei, care a ajuns să fie aproape inexistentă.

Fabricarea materialelor fotosensibile a ajuns să fie astăzi un sector dezvoltat al industriei chimice, de mare tehnicitate, cu foarte înalți parametri calitativi. Deoarece procedeele fotografice au fost introduse într-un mare număr de domenii, gama sortimentală a produselor acestei industrii s-a extins din ce în ce mai mult, pentru a putea răspunde la solicitările foarte diferite cerute de activități atît de deosebite ca fotografia curentă, cinematografie, medicină, T.V., poligrafie, defectoscopie industrială, cercetarea științifică, chiar și fotografia în cosmos. De aceea, măsurile de precauție ce se iau pentru garantarea calității rezultatelor sînt dintre

cele mai exigente, începînd cu controlul purității chimice a tuturor substanțelor și ingredientelor care compun filmul.

Nu este cazul, în cadrul lucrării de față, să intrăm în amănuntele fabricării materialelor fotosensibile. Ceea ce este bine să știe fotograful și de ceea ce trebuie să fie convins, este că se depune o muncă științifică de înaltă calificare pentru producerea acestor materiale. Această muncă trebuie să fie continuată de fotograf, la cel puțin același nivel de exigență și pricepere în ceea ce privește utilizarea și prelucrarea materialelor.

Vorbind despre milioane. Să trecem printr-un capitol care ne conduce aproape de frontierele ficțiunii științifice — cel puțin acesta este sentimentul pe care îl au mulți dintre noi care ascultă mai mult de imaginație decît de rațiune.

O bucată oarecare de film obișnuit alb-negru. Notați, nu e vorba nici de film color, nici de film special pentru vreo utilizare neobișnuită! Această bucată are o grosime de cîteva miimi de milimetru. Totuși ea are nu mai puțin de șase straturi: strat anti-halo; adeziv; suportul din acetați de celuloză; adeziv; emulsia sensibilă compusă în proporție de aproximativ 60% gelatină și 40% cristale microscopice de bromură de argint plus cantități mici de iodură de argint, coloranți și alte substanțe; strat de protecție împotriva zgîrieturilor.

Deși se vorbește despre straturi de miimi de milimetru, cu greu s-ar putea crede că, numai în S.U.A., industria materialelor fotosensibile consumă anual peste un milion de kilograme de argint pur. Totuși, aceasta este realitatea, o realitate care determină pe oamenii de știință, pe cercetători, să caute înlocuitori pentru argint, fiindcă acest consum enorm va determina în curînd dispariția rezervelor existente, destul de reduse. Poate chiar peste cîțiva ani va trebui să ne obișnuim cu alte materiale fotosensibile, bazate pe cu totul alte principii.

Deocamdată să urmărim ce se întîmplă cînd emulsia fotosensibilă vine în contact cu lumina. Pînă destul de curînd, explicațiile fenomenelor care au loc se limitau doar la cele de natură chimică. În ultima vreme, pătrunderea mai în adîncul materiei, a dat naștere unor teorii care evidențiază și acțiunile fizice, filmele pe bază de argint reacționînd la lumină cu o schimbare în caracteristicile lor electrice interne. Ne spun acum oamenii de știință — iar noi trebuie să-i credem, după cum i-am crezut și înainte — că un cristal de bromură de argint are o structură cubică. Bromul și argintul se mențin într-o stare de echilibru prin atracția electrică. Totul pare perfect în cristal, în așezarea simetrică a ionilor de bromură, cu un electron în plus, alături de ionii de argint cu un electron în minus, primii find negativi și ultimii pozitivi. Dar iată că în cadrul acestei ordini perfecte, la care s-a ajuns prin eforturile depuse pentru puritatea fiecărui element, se află ceva de formă neregu-

lată, denumit „pată de sensibilitate", o impuritate nespecificată, o prezență incognito, fără de care lumina n-ar avea nici un efect asupra cristalului de bromură de argint. Dar, ni se spune, atunci cînd un foton de lumină lovește un cristal de bromură de argint, își transmite energia acelui electron în plus din ionul de bromură, ridicîndu-l la un nivel superior de energie. Atunci acest electron cu sarcină negativă se poate deplasa pînă cînd ajunge la o pată de sensibilitate. Acolo, atracția sa electrică trage spre pata de sensibilitate un ion liber de argint cu sarcină pozitivă. Acum trebuie din nou să facem o scurtă paranteză și să ne referim la milioane. Un cristal de bromură de argint în formă de cub are o diagonală de numai a o suta milionime dintr-un centimetru. Ei bine, ajunge ca acest cristal minuscul să fie lovit de doi fotoni de lumină pentru ca să se declanșeze reacția descrisă mai sus. Pentru informarea dumneavoastră trebuie arătat că cel mai simplu fulger electronic emite într-o secundă un milion de miliarde de fotoni. Sub influența fotonilor, se repetă reacția de sus și alți electroni de bromură și ioni de argint vin să se aglomereze încărcăturilor lor electrice, se transformă în atomi de argint metalic. Acești atomi formează imaginea latentă, invizibilă chiar prin cele mai puternice microscoape, însă prin developare imaginea latentă este amplificată de o sută de milioane de ori, sau chiar mai mult, deoarece pentru fiecare moleculă de compus de argint pe care se înregistrează o impresie de lumină, developarea chimică eliberează o sută de milioane de atomi de argint pur. Cînd multe milioane de cristale sînt impresionate de lumină și apoi, prin developare, sînt transformate în argint metalic, iar cele neimpresionate sînt îndepărtate din emulsie prin acțiunea fixatorului, se formează o imagine din argint în care „luminile" sînt negre din cauza acumulării de argint și „întunericul" este alb, fiindcă acolo n-au fost cristale impresionate. Această imagine se numește „negativ".

Desigur că, pentru mulți, aceste teorii despre formarea imaginii rămîn izolate de munca practică pentru obținerea unor fotografii corecte. Totuși, odată cunoscute, pe lîngă înțelegerea fenomenelor, teoriile suscită în oricare fotograf un fel de mîndrie că poate stăpîni energii atît de mari și că poate conduce procese atît de complicate.

Caracteristici diferite la filme. Fotograful are azi posibilitatea să aleagă materialul fotosensibil negativ — filmul — care să corespundă cel mai bine nevoilor sale, dintre mai multe tipuri cu caracteristici diferite. Să vedem în cele ce urmează care sînt criteriile care deosebesc un tip de film față de altul.

Sensibilitatea este primul criteriu, adeseori singurul, care interesează la alegerea unui film. Ea se determină pe baza unor etaloane, foarte precise, obligatorii pentru fabricile producătoare. Nu există încă un standard internațional, de aceea fiecare fabrică se conformează standardului stabilit de țara în care se află. Sînt trei astfel de standarde mai răspîndite:

ASA (American Standard Association), GOST (sovietic) și DIN (Deutsche Industrie Normen). Pe ambalajul fiecărui film este menționată sensibilitatea, de obicei chiar în două dintre sistemele de etalonare (de exemplu în ASA și DIN).

Este bine de știut că există două moduri de calculare a sensibilității: aritmetic și logaritmic. La cel aritmetic (de exemplu ASA) sensibilitatea este exprimată în numere care sînt direct proporționale cu sensibilitatea și invers proporționale cu timpul de expunere necesar. Astfel un film de 200 ASA are o sensibilitate dublă față de cel de 100 ASA, însă sensilibitatea lui este jumătate din cea a unui film de 400 ASA.

La calculul logaritmic, sensibilitatea este exprimată în grade (de exemplu DIN). Aici, orice creștere de 3° indică o dublare a sensibilității și orice descreștere tot de 3° indică o reducere cu jumătate a sensibilității. Astfel, un film de 20° DIN are o sensibilitate dublă față de unul de 17° DIN și jumătate față de un film de 23° DIN.

În general, indicațiile de sensibilitate pot fi luate drept corecte pentru calcularea expunerilor. Există totuși unele variații în cazuri extreme de iluminare, de care trebuie să se țină seama. Atunci cînd se lucrează cu fulger electronic sau la altă lumină foarte puternică la care sînt necesari timpi de expunere foarte scurți (1/1 000 sau mai mult), sensibilitatea filmului trebuie considerată la o valoare mai mică (1,5—3° DIN). De asemenea, cînd se fotografiază la lumină foarte redusă, cu expuneri de cîteva secunde, sensibilitatea filmului este bine să fie considerată cu 3—6° DIN mai mică, adică să se dea un plus de expunere.

Sensibilitatea filmului (mai exact: efectul final) mai poate să varieze și în funcție de condițiile de developare (rețeta revelatorului, concentrația lui, temperatura și timpul de developare). Deoarece nu toate mărcile și tipurile de filme reacționează uniform la intensități diferite de iluminare și la condițiile de developare, este bine ca fotograful să se familiarizeze cu unul sau două tipuri de filme, cărora să le cunoască bine toate caracteristicile.

În afară de determinarea timpului corect de expunere, indicatorii de sensibilitate mai informează încă asupra a două caracteristici importante ale filmului: gradul de contrast și granulația.

Contrastul este reprezentat grafic printr-o bine cunoscută curbă caracteristică prin care se arată acțiunea luminii asupra materialelor fotosensibile deoarece se produc densități diferite în funcție de logaritmul timpului de expunere. Înclinarea porțiunii rectilinii a acestei curbe indică gradul de contrast al filmului. Dacă înclinarea este mai accentuată, înseamnă că o mărire redusă a expunerii produce o creștere mare a densității. Acesta este cazul filmelor cu contrast mare, care sînt filme de sensibilitate mică. Cu cît înclinarea porțiunii rectilinii a curbei caracteristice devine

mai lină, cu atît se reduce contrastul. Filmele mai sensibile au deci un contrast redus față de filmele cu sensibilitate mică.

În strînsă legătură cu contrastul se explică *latitudinea de expunere* a filmelor. Porțiunea rectilinie dintre domeniul subexpunerilor și supraexpunerilor, este cu atît mai scurtă, cu cît contrastul filmului este mai mare și invers. Deci un subiect obișnuit, cu diferențe normale între lumini și umbre, poate fi cuprins mai bine pe o porțiune lungă, fără a intra în sub sau supraexpunere chiar dacă e plasat mai sus sau mai jos. Același subiect trebuie însă foarte precis amplasat pe o porțiune scurtă, fiindcă în caz contrar o parte a lui este în pericol de a depăși limitele porțiunii rectilinii a curbei caracteristice. Rezultă deci că filmele mai sensibile au o mai mare latitudine de expunere decît cele mai puțin sensibile, care cer expuneri mult mai precise.

Granulația. Sensibilitatea filmelor depinde în primul rînd de mărimea cristalelor de argint. Cu cît acestea sînt mai mari, cu atît se formează mai mult argint metalic la developare și de aceea se poate spune că ele sînt mai sensibile la lumină decît cele mici. Oricît de „mari" ar fi însă aceste cristale, ele nu sînt vizibile; efectul de granularitate apare la mărire pe pozitiv și este cel mai puternic în porțiunile cenușii ale imaginii. El se datorează comasării neregulate și suprapunerii unui număr mare de particule care lasă spații între ele. De aceea, suprafețele nu mai sînt redate netede, ci zgrunțuroase, ca acoperite cu nisip sau praf de cărbune. Granulația este întotdeauna însoțită de pierdere de claritate prin reducerea apreciabilă a *puterii de rezoluție* a filmului.

Sensibilitatea la culori. S-a arătat mai înainte modul în care compușii de argint reacționează la diferitele culori din spectru și felul în care s-a mărit sensibilitatea lor la culorile cu lungimi de undă mai mari (galben, portocaliu, roșu) cu ajutorul unor coloranți incluși în emulsie. În felul acesta se pot fabrica filme care reproduc culorile spectrului vizibil cu intensități diferite, dar și pentru scopuri speciale în domeniul razelor ultraviolete sau infraroșii.

Pentru fotografia curentă se utilizează filmele pancromatice, care sînt de două feluri: orthopancromatice cu o redare echilibrată a tuturor culorilor din spectrul vizibil și filme pancromatice cu o sensibilitate accentuată la roșu (denumite superpancromatice, rapide etc.) care se pot folosi cu mare eficacitate la lumina becurilor cu incandescență.

În ciuda eforturilor depuse pentru producerea de filme cu diferite caracteristici în redarea culorilor, niciun film nu este capabil să redea toate culorilor într-o gradație de cenușiuri care să corespundă întocmai felului în care aceleași culori sînt percepute de ochiul omenesc. Această identitate de redare este însă necesară numai în domeniul reproducerilor de tablouri sau în unele sectoare ale fotografiei științifice și documen-

tare. Redarea culorilor poate fi corectată prin utilizarea unor filtre corespunzătoare. În afara acestor domenii nu este neapărat necesară redarea culorilor, „așa cum le vede ochiul".

REZERVELE ASCUNSE

Măiestria și fantezia fotografului au o mare libertate pentru a interpreta culorile, a produce contraste și a schimba atmosfera, prin crearea și juxtapunerea unor mase tonale care să producă efecte plastice originale. Dar, pentru a ajunge la această măiestrie înaltă, sînt necesare experimente bine conduse privind interacțiunea dintre filme și filtre diferite, în condiții deosebite de lumină, expunere și developare. Se poate spune fără nici un fel de exagerare că se obțin rezultate mai bune cu un film inferior calitativ, însă bine cunoscut de fotograf, decît cu un film de calitate superioară cu care fotograful încă nu e familiarizat. Filme pancromatice cu sensibilitate egală, însă de mărci diferite, reacționează adesea foarte diferit în ceea ce privește transpunerea culorilor, gradația și mai ales regimul de developare. De aceea niciodată nu trebuie realizate fotografii importante cu un film necunoscut, pentru că de cele mai multe ori surprizele pot fi dintre cele mai neplăcute.

Datele furnizate de producător pe ambalajul filmelor trebuie considerate doar ca o informare foarte generală și este recomandabil ca fotograful să caute să le verifice prin singurul mijloc pe care îl are la dispoziție: practica. El va constata, de exemplu, că două filme de mărci diferite, însă cu aceeași sensibilitate, se deosebesc prin gradul de contrast, granulație și chiar sensibilitate. Sînt unele filme etalonate la 20° DIN numai pentru lumini relativ puternice, însă din cauza unei inerții la luminile slabe, se pierd majoritatea detaliilor din umbre. În schimb, la alte mărci 20° DIN poate însemna o sensibilitate minimă. Astfel de filme pot fi „forțate" printr-o developare prelungită, într-un revelator corespunzător, ca să se comporte ca filme de 23° sau chiar 26° sau 29°, fără vreo deteriorare vizibilă a calității. Este un cîștig substanțial de sensibilitate care se pierde de cei care nu cunosc existența acestor rezerve ascunse.

Oricît s-ar insista, niciodată nu se va putea sublinia îndeajuns strînsa interdependență dintre materialele fotosensibile și developare. Nici un parametru al filmului nu este precis definit pînă cînd nu se cunoaște regimul de developare. De fapt, întregul proces de fotografiere, de la alegerea subiectului și pînă la prinderea fotografiei mărite pe passe-partout, trebuie privit ca o operație continuă, unitară, în care fiecare etapă influențează și este influențată de alta.

Subiect și film. S-ar putea pune întrebarea: dacă fiecare film poate fi modificat într-o măsură atît de mare, de ce nu se realizează toate subiectele cu unul și același film? Întrebarea este logică și într-un viitor nu prea îndepărtat, așa va fi — se va fotografia cu un singur film „bun la toate", chiar și alb-negru sau color, după dorință.

Există azi mulți fotografi care lucrează cu un singur tip de film, de obicei pancromatic de sensibilitate medie (20° DIN). Cunoscînd bine toate caracteristicile lui și modul de a reacționa la diverse condiții de lumină și regimuri de developare, ei reușesc să obțină negative bune cu majoritatea subiectelor curente. Aceasta este calea cea mai sigură pentru a obține în mod constant rezultate optime.

Există totuși împrejurări deosebite, mai ales pentru fotografii profesioniști, cînd se cere un înalt etalon de calitate. Atunci, după caz, se va alege filmul cel mai corespunzător. Astfel, de exemplu, pentru reproduceri de texte, desene, grafică, pentru acele subiecte la care se pune accentul pe detaliu, structură, textură, pentru acele negative care vor trebui mult mărite și alte subiecte asemănătoare, se vor folosi filmele de sensibilitate mică (10°—15° DIN) care au un contrast mai mare și sînt capabile să înregistreze cele mai fine detalii. Pe de altă parte, la polul opus, pentru fotografii care trebuie realizate la lumină slabă sau cu timpi de expunere foarte scurți, în cazurile în care trebuie diafragmat foarte mult, acolo unde predomină contraste mari de lumină, se va apela la filmele cu sensibilitate mare (27° DIN și mai mult).

Filme deosebite se mai aleg și după stilul personal de lucru al fiecărui fotograf. Unii tind numai spre fotografii de cea mai perfectă claritate, cu o mare bogăție de detalii, și se îngrozesc dacă văd un bob de granulație. Alții găsesc că tocmai granulația mare poate da un caracter deosebit imaginilor lor. Unii preferă fotografii cu contraste puternice. Alții dimpotrivă, doresc să aibă imagini cu multe detalii atît în umbre cît și în lumini. Unii, de dragul unei profunzimi cît mai mari, diafragmează foarte mult, pe cînd alții lucrează numai cu o claritate selectivă, plasată pe un singur plan, lăsînd restul imaginii să se piardă în neclar. Din fericire există astăzi suficiente tipuri de filme și regimuri de developare pentru a satisface dorințele fiecăruia. Stilul personal este o chestiune de cunoaștere aprofundată a materialelor, de gust și de măiestrie, la care se ajunge numai după multe experimente.

MATERIALELE FOTOSENSIBILE POZITIVE

Cerințele care se pun acestor materiale sînt mai reduse decît la cele negative. În primul rînd nu se cer expuneri scurte la lumină slabă, dimpotrivă. Aparatele de copiat sau de mărit sînt prevăzute cu lumini

puternice și expunerea nu este necesar să fie de ordinul fracțiunilor de secundă. În al doilea rînd, fiind vorba de reproduceri în alb-negru ale unor negative care sînt tot alb-negru, nu este nevoie de sensibilizare cromatică a emulsiei. De asemenea, nici în ceea ce privește alte caracteristici — gradație, granulație de exemplu — nu se pun cerințe atît de severe ca la materialele negative. Totuși, în cadrul parametrilor impuși, exigențele calitative rămîn foarte înalte.

Vorbind de materiale fotosensibile pozitive ne referim în primul rînd la hîrtia fotografică pentru copii contact și măriri, pentru fotografiile obișnuite de portret, peisaj, reportaj, fotografie comercială și artistică. Pentru reproduceri de planuri, documente și în poligrafie se realizează materiale fotosensibile cu alte caracteristici, care însă depășesc cadrul nostru. Mai există încă o categorie de materiale pozitive care este neglijată de amatori, mai ales în ultima vreme: diapozitivele alb-negru pe suport de film. Este o modalitate simplă și ieftină pentru orice amator de a-și pune în valoare lucrările, prin proiecții de serii de diapozitive grupate pe anumite tematici și eventual însoțite de aranjamente sonore. Nu există nici o rațiune pentru care să se rezerve proiecțiile numai color-ului, într-o vreme cînd fotografia alb-negru nu și-a epuizat nici pe departe posibilitățile și, mai ales, cînd semnalele penuriei de hîrtie sînt din ce în ce mai puternice. N-aș vrea să par a face o pledoarie pentru proiecții de diapozitive alb-negru, însă sugerez o revitalizare a acestui execelent mod de prezentare a lucrărilor fotografice.

Hîrtia fotografică. Ca și filmul, ea se compune din mai multe straturi: suportul de hîrtie (în ultima vreme se încearcă lansarea unor suporturi din materiale plastice — mai ales pentru fotografiile color). Hîrtia special fabricată, trebuie să fie inertă chimic și să nu-și schimbe caracteristicile în timpul operațiilor de developare, fixare, spălare și uscare. De obicei ea este de două grosimi denumite „hîrtie“ și „carton“. Ea poate fi albă sau ușor colorată în crem sau fildeș. Se produc din ce în ce mai rar hîrtii colorate în roz, albastru, verde deschis sau altfel. Unele hîrtii se produc cu o structură presată în suprafața lor.

Al doilea strat, de obicei cu barită, are rolul de a izola chimic suportul din hîrtie de emulsie și, în același timp, de a asigura aderența.

Urmează emulsia propriu-zisă, din gelatină cu clorură, bromură sau cloro-bromură de argint și, de cele mai multe ori, un strat de protecție sau diferite tratări ale suprafeței pentru a o prepara lucioasă, semi-mată, sau cu diverse structuri de suprafață.

Emulsia conferă hîrtiei fotografice caracteristicile principale. Compoziția diferită a emulsiei determină deosebiri în ceea ce privește: sensibilitatea, tonalitatea imaginii și contrastul (gradația).

Emulsiile numai cu clorură de argint sînt puțin sensibile. De aceea ele se folosesc pentru copiere prin contact. Tonalitatea imaginii este negru-

albăstrui. Cu un mic adaos de bromură de argint în emulsie, sensibilitatea se mărește și tonalitatea imaginii devine mai caldă. Prin supraexpunere la copiere și developare într-un revelator diluat, tonalitatea devine din ce în ce mai caldă, apropiindu-se de cafeniu, pînă la roșietic.

Pentru măriri se folosesc hîrtii cu emulsii de bromură de argint care dau o tonalitate de negru pur. Tot pentru mărit se utilizează emulsii în care proporția cea mai mare o constituie bromura de argint, însă mai există și adaosuri de clorură de argint și iodură de argint. Aceste hîrtii sînt aproape tot atît de sensibile ca și cele numai pe bază de bromură de argint, însă produc tonalități mai calde, de negru-maroniu și, la expuneri prelungite și developare în revelatoare foarte diluate, pot produce chiar tonuri sepia.

Ceea ce interesează foarte mult, este *gradul de contrast* al hîrtiilor fotografice. Fotografii se fac în cele mai diferite condiții de lumină și deși se expune corect și filmele se developează cu cea mai mare atenție, totuși uneori aspectul negativelor este foarte deosebit: unele prezintă contraste mari între lumini și umbre, altele dimpotrivă, cu diferențe foarte mici între o tonalitate și cea următoare și, în sfîrșit, există și negative echilibrate, normale, cu o bogată gradație atît în umbre, cît și în lumini. Pentru rezultate optime, fiecare tip de negativ trebuie potrivit cu o anumită gradație de hîrtie. Pentru a satisface această cerință, se produc hîrtii cu diferite grade de contrast, indicate pe fiecare ambalaj. De obicei hîrtiile se livrează în următoarele gradații: extra-moale (nr. 0), moale (nr. 1), normal (nr. 2), contrast (nr. 3), extra-contrast (nr. 4), ultra-contrast (nr. 5). În paranteză sînt indicate numerele sub care se codifică gradul de contrast în lumea anglo-americană. Dealtfel, aproape fiecare producător își codifică altfel produsele și dacă la unii, „carton, alb, luciu, contrast" poate fi indicat printr-un număr, la alții este cu totul altul. În plus neexistînd încă vreun etalon internațional, indicația „contrast" a unei mărci, poate corespunde cu „normal" sau „extra-contrast" la alte mărci. Cu orice marcă necunoscută de hîrtie trebuie făcute probe atente, de preferință cu revelatorul indicat de producător (dacă există), înainte de a începe lucrul.

Deși potrivirea corectă a tipului de negativ cu gradația corespunzătoare de hîrtie nu este o operație dificilă, ea cere totuși o oarecare experiență. Desigur că pentru un negativ „normal", se va utiliza o hîrtie de gradație „normal". Dacă la un negativ echilibrat, „normal", se va utiliza o hîrtie „moale", atunci se va obține un pozitiv cenușiu, plat, fără o scară vie de tonalități, în care luminile vor fi de un cenușiu murdar și părțile cele mai întunecoase nu vor ajunge la un negru adînc. Dacă, pe de altă parte, la același negativ „normal" se va utiliza o hîrtie „contrast", atunci se va pierde o mare parte din bogăția scării tonale, blocîndu-se toate detaliile din lumini într-un alb uniform și detaliile din

umbre, într-un negru nediferențiat. Regula generală este să se utilizeze întotdeauna gradații contrarii, adică la un negativ „contrast", hîrtie „moale" și la un negativ „moale", hîrtie „contrast". Bineînțeles că și condițiile de developare — rețeta revelatorului, diluția și temperatura lui, timpul de developare — pot influența aspectul copiei pozitive, despre aceasta însă, la locul potrivit.

Avînd la dispoziție hîrtii cu caracteristici atît de diferite, de culoare, de tonalitate (caldă sau rece), de suprafață (mată, semi-mată, lucioasă) sau de textură (filigran, cristal, pînzată etc.), fotograful trebuie să știe să aleagă hîrtia cea mai potrivită, nu numai din punct de vedere tehnic, dar și privind potrivirea cu ceea ce reprezintă imaginea.

Este bine de știut că:

— hîrtia albă, lucioasă redă cele mai multe detalii și scara cea mai întinsă de gradații; de aceea se folosește la fotografie de peisaj, documentară, tehnică, științifică și la orice fel de fotografii care trebuie reproduse pe cale poligrafică;

— hîrtiile colorate în crem, fildeș, restrîng scara de gradații, deoarece niciodată albul nu poate fi alb pur. Astfel de hîrtii se potrivesc la unele fotografii de portret, la nuduri, la peisaje de toamnă, pe înserat. Fotograful trebuie să dea dovadă de mult gust pentru a potrivi culoarea cu subiectul, mai ales dacă recurge și la alte culori în afară de crem și fildeș;

— hîrtiile mate sau cu structuri de suprafață au tendința de a difuza lumina și a diminua contrastele. Ele se folosesc numai acolo unde nu se cere o redare precisă a tuturor detaliilor. Portretiștii le folosesc, de exemplu, pentru portretele de femei care au trecut de prima tinerețe. Hîrtiile cu o suprafață mai aspră ajută la ascunderea granulației filmului la măriri mari și la spargerea monotoniei suprafețelor întinse, fără desen.

*
* *

S-ar putea adînci analiza materialelor fotosensibile, însă, în acest caz, s-ar depăși necesitățile măiestriei fotografice și s-ar trece în domeniul științei despre fizica și chimia proceselor fotografice. Unii depășesc granița dintre măiestrie și știință, fără ca aceasta să se materializeze prin vreun plus în calitatea artistică a fotografiilor lor. Dimpotrivă. Ei ajung să pună un accent disproporționat pe performanțele tehnice, în dauna acelor valori care fac din fotografie o artă atît de îndrăgită.

Cunoașterea materialelor trebuie să ducă la luarea deciziilor, la alegerea soluțiilor optime pentru rezolvarea problemelor de creație. Cunoașterea duce la siguranță, la simplificare, la ușurință în exprimarea ideilor, la găsirea unui stil personal, a unui limbaj clar și plin. Măiestria foto-

grafică este tocmai priceperea de a stăpîni situațiile cele mai complicate și a realiza exact intențiile artistice, în alianță cu posibilitățile materialelor sau în luptă cu caracteristicile lor potrivnice. După cum se va vedea, există posibilități de dramatism prin repartizarea maselor tonale, în severitatea negrului, în bucuria albului, în gingășia gradațiilor de cenușiu. Uneori trebuie căutată granulația bolovănoasă pentru efectul deosebit pe care îl produce, alteori finețea detaliilor. Uneori artistul fotograf va simți că trebuie să includă în imaginea sa toată bruma de detalii care există în părțile cele mai întunecoase și alteori va găsi că numai o gradație severă de două-trei tonuri poate exprima ce simte el. Acesta este adevăratul rost al cunoașterii materialelor, care ajută și îmbogățește exprimarea fotografică.

V

PRIMUL PAS, PRIMA EXPUNERE – OPERAȚIILE OBLIGATORII ȘI SUCCESIUNEA LOR – CE TREBUIE ȘTIUT LA ÎNCEPUT – INSTANTANEUL

Am aflat pînă acum multe despre fotografie. Poate prea multe; poate prea puține. Principalul este să rămînem cu convingerea că avem afiace cu ceva important, foarte complex şi, în acelaşi timp, frumos.

Marea complexitate a proceselor fizico-chimice pe care le dezlănţuim precum şi cea a aparatelor şi a materialelor care trebuie stăpînite obligă pe fiecare să respecte o disciplină cît mai severă în oricare fază. Totul trebuie măsurat şi cîntărit cu cea mai mare atenţie, de la cantitatea de lumină disponibilă la fotografiere, pînă la temperatura la care se usucă filmele. Dar, fiind vorba de o artă, atenţia nu este monopolizată doar de „grijile tehnice“, ci o mare parte din preocupări sînt îndreptate spre rezolvarea laturii estetice a imaginii, a problemelor atît de importante relative la conţinutul şi forma finală a fotografiei. Nimeni nu trebuie să se descurajeze în faţa acestei complexităţi, să ridice speriat braţele şi să se predea. Pe de o parte, se găsesc aparate automate şi laboratoare specializate, care preiau toate „grijile tehnice“. Pe de altă parte, dacă există dorinţă fierbinte şi pasiune, orice se poate învăţa, păşind din etapă în etapă, de la simplu la complicat.

Să-i lăsăm pe cei care aleg calea uşoară să-şi studieze în grabă prospectele aparatelor lor automate şi să pornească îndată la „ţăcănit“ în dreapta şi în stînga. Sînt convins că cei mai mulţi dintre aceştia, după o vreme, vor simţi nevoia să realizeze fotografii mai bune, se vor molipsi de pasiunea fotografiatului şi ni se vor alătura nouă, celor care dorim să desluşim calea mai anevoioasă dar mai dreaptă spre măiestria în fotografie.

După cum, chiar şi în ziua de azi, marinarii îşi încep şcoala pe vase cu pînze, pentru a simţi mai bine ce înseamnă vîntul şi valul şi puterea mării, orice ucenic întru ale fotografiei ar face bine să înveţe primele lecţii cu un aparat dintre cele vechi, cu geam mat mare şi toate reglajele manuale. Dar, chiar şi fotograful, oricît de avansat, este sfătuit ca măcar

o dată să se „chinuiască" cu un aparat mare, să privească imaginea inversă de pe geamul mat, să-şi delimiteze precis cadrajul, să regleze claritatea, să învîrtească inelul diafragmelor şi să observe atent ce se întîmplă. Imaginea strălucitoare, „cu capul în jos", cere un efort deosebit pentru a fi desluşită, dar, în acelaşi timp, parcă fascinează prin ineditul ei. Este „altceva", ceva deosebit de ceea ce se vede cu ochiul liber sau printr-un vizor obişnuit. Începe să fie o *realitate transformată*, un fragment de viaţă izolat de rest, care spune ceva independent în suprafaţa luminoasă sever decupată de întunericul dimprejur. Datorită inversării, imaginea se vede mai greu şi, pentru a o înţelege, este necesară o parcurgere analitică a întregii suprafeţe. Astfel, toate amănuntele se văd mai bine şi îşi verifică valoarea lor ca semne optice, ca elemente care compun o *imagine pe o suprafaţă plană*. Dar, pe lîngă aceste descoperiri din domeniul a ceea ce s-ar putea numi „psihologia vederii", se pot urmări în amănunţime şi unele aspecte tehnice: ce se întîmplă cînd se învîrteşte încet butonul de reglare a clarităţii, cum apare şi dispare, plan după plan, din zona de claritate, ca scurtele apariţii din ceaţa groasă, ce transformări produce claritatea progresivă, cum preschimbă treptat „fantomele" în obiectele cele mai banale, jocul subtil provocat de interacţiunea dintre clar şi neclar. Pe urmă diafragma, cum limpezeşte ea imaginea, cum face să apară amănunte din depărtări şi cum şterge amănuntele din umbre, înveşmîntîndu-le pe toate în aceeaşi tonalitate gravă, închisă.

Rigidele reglaje tehnice ni se dezvăluie cu valenţe noi de farmec şi poezie. Ele niciodată nu vor mai prezenta pentru noi simple cifre seci din tabele. După ce am văzut acel adevărat spectacol pe care ni-l oferă geamul mat, niciodată nu vom mai crede că 125/5,6 este acelaşi lucru cu 60/8; matematic, da — însă ca valoare plastică, nu.

Imaginea mare de pe geamul mat ne apropie mult de înţelegerea felului în care „vede" filmul ceea ce îi transmite obiectivul. Este foarte importantă această înţelegere, această transpunere în felul deosebit de a „vedea" a filmului, de a „traduce" din tridimensional în bidimensional, de a „rezuma" bogăţia scării tonale la mai puţin de jumătate, de a avea alt unghi de cuprindere şi alte etaloane de profunzime decît ochii noştri. Cu timpul, în etape ulterioare, această înţelegere atît de necesară se va aprofunda. Deocamdată să ne mulţumim cu ce am aflat privind imaginea de pe geamul mat. Ea ne-a arătat mai multe adevăruri decît am putea afla citind tomuri savante despre fotografie.

*
* *

Trăim în ultimul pătrar al veacului 20. Pornim la fotografiat cu un aparat uşor, atîrnat de după umăr. Să spunem că este un aparat de format mic, mono-obiectiv, reflex. Pentru aceşti primi paşi pe care îi

facem împreună, să considerăm că aparatul nu este automat şi de aceea am mai luat cu noi un exponometru de calitate.

Aparatul a fost încărcat cu film înainte de plecare. S-a controlat dacă transportorul filmului funcţionează şi s-a reglat contorul de cadre la 1. Dacă aparatul are un indicator pentru tipul de film cu care este încărcat, se reglează şi aceasta la indicaţia corespunzătoare. Dacă nu, se rupe o bucată din capacul ambalajului filmului şi se introduce între aparat şi geanta lui, la spate. În acelaşi timp se reglează şi exponometrul la gradele de sensibilitate ale filmului din aparat. S-a plecat la drum cu un film pancromatic obişnuit de 20° DIN.

*

* *

După cum se vede, avem în primul rînd a face cu un întreg şir de *operaţii de rutină.* Orice fotograf, potrivit cu utilajul pe care îl are şi cu subiectele pe care le abordează, trebuie să-şi alcătuiască un set de reguli precise, elementare, cu succesiunea operaţiilor de rutină. Procedînd astfel, niciodată nu va fi surprins nepregătit, „pe picior greşit", sau cu surprize neplăcute care apar abia după developarea filmului. Procedînd aşa, el îşi va putea concentra atenţia asupra acelor *operaţii speciale* care sînt diferite şi hotărîtoare pentru fiecare nouă imagine. El nu va mai fi nevoit să dea aceeaşi însemnătate reglajului clarităţii şi alegerii unghiului de fotografiere, sau reglării expunerii şi determinării momentului optim pentru declanşare.

*

* *

Care ar fi *succesiunea operaţiilor* pentru realizarea unei fotografii dintre cele mai simple? În ceea ce urmează, cifra urmată de „R" indică operaţiile de rutină, iar cifra urmată de „S", operaţiile speciale, care solicită gîndire, alegere, creaţie.

1.S. Este toamnă. O zi însorită. Nori ca tauri graşi se plimbă încet pe cer. Lîngă oraş e o pădurice. Vom merge să fotografiem „toamna".

1.R. Încărcarea aparatului cu film pancromatic de 20° DIN; reglarea contorului de cadre de la 1; controlul funcţionării transportului de film; controlul curăţeniei obiectivului; marcarea tipului de film cu care este încărcat aparatul la indicatorul respectiv; controlul funcţionării exponometrului (dacă bateria nu e epuizată); reglarea exponometrului la gradul de sensibilitate al filmului din aparat.

Ne mai trebuie şi altceva în afară de aparat şi exponometru?

Lista necesităţilor ar putea fi foarte lungă. Niciodată însă necesităţile nu corespund cu posibilităţile sau cu ceea ce este practic. Totuşi:

a) un filtru galben mijlociu pentru nori; b) un parasolar pentru cazul că se va fotografia în contra luminii sau într-un unghi apropiat;

c) micul trepied-menghină cu cap mobil pentru a se putea expune cu timpi mai lungi de 1/30; d) declanşator de sîrmă; e) 1—2 filme de rezervă — nu se ştie niciodată peste ce „mină de subiecte" se poate da; f) există şi ipoteza de a se mai lua unul sau două obiective de lungimi focale diferite; g) o piele de căprioară pentru şters obiectivul.

La un loc, toate acestea nu cîntăresc prea mult. Ele se pun într-o geantă cu o curea lungă pentru a putea fi atîrnată pe după umăr, iar mîinile să rămînă libere pentru manipularea aparatului.

Este oare nevoie să se ia atît de multe „scule" cînd se pleacă la fotografiat? Desigur că nu! Principalul este să se ştie bine ce se poate lua la drum şi la ce anume foloseşte fiecare piesă.

Ca regulă generală s-ar putea enunţa: „fiecare îşi ia la drum ce ştie folosi". O recomandare pentru începători: porniţi cu esenţialul, după primele succese, mai luaţi cîte ceva — din curiozitate, de dragul experimentului. Abia după ce ajungeţi să stăpîniţi şi această sculă suplimentară, mai luaţi încă una.

*

*   *

2.S. Găsirea subiectului. Ideea generală cu care s-a plecat la drum a fost „toamna". Acum, această idee generală trebuie concretizată. Trebuie căutat subiectul (sau subiectele) care poate exprima această idee, trebuie găsite acele situaţii, acele obiecte reale, care să se lase transformate în elemente plastice care, la rîndul lor, să formeze o imagine coerentă însemnînd „toamnă".

Pare uşor, deoarece ne aflăm chiar toamna în pădure. Ori încotro am îndrepta aparatul şi am declanşa, n-am putea face altceva decît să „prindem" imagini de toamnă. Încercaţi! Unii într-adevăr reuşesc; aceştia găsesc imaginea în mod intuitiv. Cei mai mulţi însă, dintre cei care „trag" la întîmplare, rar reuşesc să realizeze vreo imagine bună.

Într-un capitol special despre fotocompoziţie, se vor analiza mai amănunţit elementele care concură la înjghebarea unei imagini fotografice. Deocamdată, pentru început, trebuie ştiut că nu orice material şi nu în orice aşezare întîmplătoare poate da o imagine. Crengile, trunchiurile, pămîntul şi cerul, luminile şi umbrele, trebuie „văzute" ca elemente plastice, ca nişte componente ale unui tot. Dispunerea lor pe suprafaţa cadrului precum şi unele faţă de altele trebuie să formeze o structură logică, supusă unei ordini, ca şi aşezarea literelor într-un cuvînt, a cuvintelor într-o frază şi a frazelor în paragrafe. Unele trebuie să „rimeze" cu altele, trebuie să apară un ritm, ca într-o poezie. Altfel, imaginea este „agramată", nu se înţelege rostul ei, este lipsită de frumuseţe, de sens, de atracţie vizuală.

De aceea, imaginea din vizor trebuie privită atent, trebuie încercate variante din alte unghiuri, de la distanţe diferite, pînă cînd, în sfîrşit,

rezultatele devin mulţumitoare şi se vede „toamna" în tot ce are ea mai frumos, mai caracteristic.

2.R. A venit momentul pentru a ne gîndi — deocamdată — şi la chestiuni tehnice. Este o etapă dintre cele mai importante: trebuie determinată expunerea. Dacă ar fi să facem o comparaţie, s-ar putea spune că pelicula virgină ar fi un rezervor care trebuie umplut cu lumină pînă la un anumit nivel. Pelicula de sensibilitate mare este un rezervor mic, care se umple repede, pe cînd cea mai puţin sensibilă este un rezervor mare, în care trebuie „turnată" multă lumină pînă cînd se umple. După cum ştim, un rezervor se umple într-un timp mai scurt dacă diametrul ţevii este mai mare = la diafragme mari (deschise) timpul de expunere este mai scurt şi invers. Pe de altă parte, dacă presiunea apei (a luminii) este mică, în zadar este diametrul ţevii mare, că tot va dura mult umplerea rezervorului = în condiţii de lumină slabă, expunerile devin foarte lungi. Dacă nu se ţine seama de aceste observaţii, rezervorul sau nu se umple pînă la nivelul dorit, sau debordează; atunci, în termeni fotografici, avem a face în primul caz cu *subexpunere* şi în cel de-al doilea cu *supraexpunere*, ambele fiind situaţii nedorite, deoarece produc grave deteriorări în calitatea negativului.

Reţinînd aspectele principale ale comparaţiei de mai sus, trebuie ştiut că în practica fotografică se mai adaugă şi alte elemente. Să vedem care sînt parametrii de care depinde o expunere corectă:

— intensitatea luminii care scaldă subiectul în momentul fotografierii;

— caracteristicile luminii — contrastă, difuză, reflectată, din una sau mai multe surse, culoarea ei etc.;

— direcţia luminii, unghiul sub care cade pe subiect şi poziţia sursei de lumină faţă de aparat;

— sensibilitatea filmului şi caracteristicile lui;

— dacă se foloseşte filtru — coeficientul de lungire a timpului de expunere;

— culoarea, coeficientul de reflexie, textura suprafeţei subiectului;

— forma subiectului — plat, cu reliefuri, dacă se formează umbre adînci sau nu;

— viteza de mişcare a subiectului sau a anumitor porţiuni ale lui;

— cerinţele profunzimii pe care o considerăm necesară;

— cum dorim să redăm subiectul — mai contrast, mai „moale", mai închis, mai deschis etc.;

— regimul de developare al fimului;

— caracteristicile hîrtiei pe care o avem la dispoziţie.

Pentru unii fotografi mai pretenţioşi, lista poate fi şi mai lungă. Alţii nu ţin seama decît de 3—4 parametri. Unii, prin marea grijă cu

care își determină expunerea, obțin negative care pot fi mărite direct, fără nici o bătaie de cap, fără nici o intervenție; alții caută să obțină negative care să conțină „totul" și abia pe baza acestora își fac duplicate cu caracteristicile dorite de ei. După un timp, pe baza experienței acumulate și a exigențelor personale, fiecare fotograf își dezvoltă propriul său sistem de determinare a expunerii.

Din cele de mai sus reiese clar că aparatele automate nu pot ține seama chiar de toate dorințele fotografului. Ele se ridică doar la nivelul de „tehnicieni" buni, însă niciodată nu pot deveni „artiști". De asemenea, chiar și cel mai bun exponometru nu rămîne decît un instrument de măsură. El este indispensabil, însă indicațiile lui trebuie întotdeauna interpretate cu multă pricepere.

3.S. În sfîrșit, ne-am hotărît asupra subiectului: am găsit o ramură pe care mai sînt cîteva frunze galbene. Ramura este suficient de joasă pentru ca să putem cuprinde în cadru și o bucată de pămînt acoperit cu frunze căzute. Lumina vine dintr-o parte, din spatele frunzelor, puternică, luminînd frunzele pînă la incandescență. O tulpină groasă în prim plan, cu textura scoarței rugoase bine reliefată de lumina laterală, poate constitui un element de contrast atît pentru forma delicată a frunzelor cît și ca tonalitate.

Din multitudinea de posibilități, dintr-o întreagă pădurice, am ales, am „extras", doar trei elemente: o tulpină rugoasă, o ramură cu cîteva frunze îngălbenite, o porțiune de pămînt cu frunze căzute. Puteam să fi ales cu totul altceva cum, tot atît de bine, s-ar fi putut să cutreierăm pădurioea fără să găsim nimic care să ne placă, nimic care să poate deveni un „cadru fotografic". Aici se află esența măiestriei: în descoperirea și alegerea acelor cîteva elemente valoroase din punct de vedere plastic, în combinarea lor într-o imagine care să aibă putere de atracție vizuală și să comunice în mod clar cele gîndite și resimțite de autorul imaginii. O mare porțiune din cadru este ocupată de fundal. Dacă tot ce avem a spune se află în primele planuri, este bine ca fundalul să fie liniștit, de o tonalitate neutră. Acesta e cazul de față. De aceea vom alege un unghi de jos și, profitînd de rariștea păduricii, vom profila elementele alese pe cer.

3.R. Hotărîți asupra elementelor care vor fi cuprinse în cadru, trebuie acum să vedem ce reglaje sînt necesare pentru a satisface cerințele tehnice. În primul rînd claritatea. Bineînțeles, frunzele trebuie să fie clare. De asemenea și partea luminoasă a trunchiului pe care se văd încrețiturile scoarței și frunzele căzute pe sol. Măsurăm cu telemetrul distanța pînă la aceste trei elemente și obținem: frunzele de pe ramură 3 m, trunchiul 2 m, frunzele de pe sol 1,5 m. Deci avem nevoie de o zonă clară de la 1,5—3 m. Inelul de profunzime care se află pe aparat sau în jurul obiectivului, ne indică reglajul distanței la 2 m și dia-

fragma 11, pentru a obține această zonă sau profunzime redată în mod clar. După cum s-a văzut, expunerea este alcătuită din doi parametri: diafragma și timpul (de expunere).

Avînd diafragma stabilită în mod obligatoriu, urmează să determinăm pe cel de-al doilea. După ce ne ghidăm? Nu avem la dispoziție nici un instrument de măsură, ci trebuie să ne ghidăm prin comparație, reținînd tabelul de mai jos:

— om în mișcare lentă	1/30 —1/60
— om mergînd repede	1/125—1/250
— om alergînd fond	1/60 —1/125
— om alergînd viteză	1/250—1/500.

Nu se poate spune că acestea ar fi criterii dintre cele mai științifice și de aceea, atunci cînd este lumină suficientă, se recomandă să se recurgă totuși la timpi mai rapizi decît cei necesari — este o măsură de prevedere care adesea și-a dovedit valabilitatea.

În cazul nostru, cînd din timp în timp se iscă o adiere domoală care mișcă ușor frunzele, considerăm că 1/60 secundă ar fi un timp suficient pentru a opri mișcarea lentă.

4.R. Am ales ca fundal cerul. Este de un albastru destul de deschis. Oare nu s-ar pierde forma frunzelor, care și ele sînt luminate, pe acest fundal? Este recomandabil să prevenim această posibilitate prin utilizarea unui filtru galben mijlociu (factor de prelungire a expunerii 2×), care va închide tonalitatea cerului și astfel vom fi siguri că frunzele se vor detașa net de pe fundal. Mai trebuie să știm că un subiect, cu cît conține contraste mai mari, cu atît se recomandă lungirea timpului de expunere. De aceea, în afară de factorul filtrului (2×), ceea ce reprezintă o diafragmă în plus, mai prelungim timpul de expunere cu $^1/_2$ diafragmă pentru a egaliza contrastul din imagine.

4.S. Încă din momentul fotografierii este bine să ne gîndim la aspectul imaginii finale, la caracteristicile ei, mai ales în ceea ce privește masele tonale, „cheia" tonală. Această analiză prealabilă a imaginii este denumită „vizualizare". Avem posibilitatea să dăm imaginii un caracter mai dramatic, adîncind umbrele și mărindu-le suprafața, sau să-i dăm un caracter mai optimist, liric, eliminînd contraste, mărind suprafețele luminoase. Prin filtru, expunere și unghi de fotografiere se pot face cu ușurință aceste corecturi. În primul rînd trebuie să știm bine ce vrem și decizia să fie luată înainte de declanșare. În cazul nostru, nu avem nevoie de dramatism. El este deplasat în atmosfera molcomă, luminoasă, de toamnă însorită într-o pădure tînără. Prin urmare, expunerea va mai fi mărită cu încă $^1/_2$ diafragmă.

5.R. Am ajuns la faza în care trebuie să apelăm la exponometru. El este reglat la sensibilitatea filmului cu care lucrăm. Ne poate da cu

cea mai mare precizie o mulțime de indicații despre valorile luminii, atît pe fiecare element din cadru, cît și a luminii care scaldă întreaga pădurice. Noi trebuie să știm ce să-i cerem și cum să obținem datele de care avem nevoie. Pe baza informațiilor primite, noi sîntem cei care luăm decizia finală. Este greșit să se creadă că exponometrul este acel instrument ideal care rezolvă toate problemele automat și indică soluția optimă. El este construit doar ca să măsoare.

De fapt, lucrurile nu sînt chiar atît de complicate cum par și înțelepciunea fotografică cere ca în condiții grele să se tragă mai multe cadre cu variante de expuneri. Pe de altă parte, filmele alb-negru moderne au o toleranță relativ mare la expunere și, dacă sînt developate într-un revelator egalizator, pot corecta unele devieri de la expunerea corectă. Nu trebuie însă niciodată contat pe „coreoturi" miraculoase. Această concepție duce la un stil de lucru neglijent. Fotograful, ca stăpîn al tehnicii, trebuie să obțină cu certitudine rezultatele care îi sînt necesare.

*

* *

Dacă se îndreaptă exponometrul direct spre subiect, el cuprinde aproximativ întregul cadru care este cuprins și în vizorul aparatului echipat cu obiectivul normal. Indicația exponometrului reprezintă o medie a luminozităților pe care le înregistrează. Această medie, chiar și în cazurile rare cînd luminile ocupă jumătate din cadru iar umbrele, cealaltă jumătate, nu corespunde întotdeauna cerințelor fotografului. Un caz tipic este peisajul în care cerul ocupă aproximativ jumătate din cadru. Dacă se dă expunerea înregistrată de exponometru, de cele mai multe ori „pămîntul" va fi subexpus. De aceea la peisaj se recomandă ca exponentul să fie înclinat spre „pămînt", în jos, pentru ca să se elimine cît mai mult din cerul luminos, care ar influența media spre timpii scurți.

Un vechi și înțelept sfat recomandă: expune pe umbre, că luminile au singure grijă de ele. Într-adevăr, practica arată că subexpunerea provoacă pierderi iremediabile, pe cînd rezultatele defavorabile ale supraexpunerilor, în anumite limite, pot fi circumscrise la pierderi fără prea mare însemnătate pentru aspectul final al imaginii. Din vremea în care se dădea acest sfat ca regulă de bază pentru determinarea expunerii, industria producătoare de materiale negative a făcut mari progrese. Pelicula are un grad mai ridicat de toleranță și, prin developarea în revelatoare cu o mare putere de egalizare, teama de efectele nocive ale subexpunerilor nu-și mai are temeiurile dinainte. Totuși, într-o oarecare măsură, vechea înțelepciune își păstrează valabilitatea.

Se insistă aici atît de mult asupra aspectelor determinării expunerii corecte, fiindcă expunerea este factorul hotărîtor al calității tehnice

optime a imaginii finale. Acela care își execută singur toate lucrările de laborator este cel mai în măsură să-și dea seama de însemnătatea expunerii. În afară de pierderi de desen, granulație mărită, claritate insuficientă și alte racile cauzate de o expunere greșită, el va trebui să piardă mai mult timp în laborator și să consume mai mult material pozitiv în încercările de a repara ceea ce a fost provocat de o lipsă de atenție sau nepricepere la determinarea expunerii.

Dar nu numai atît. Artistul fotograf nu se mulțumește doar cu obținerea unei imagini corecte din punct de vedere tehnic. El are o anumită părere despre subiectul său, el simte ceva deosebit și de aceea vrea să redea subiectul într-un fel personal, transformînd aspectul subiectului, dîndu-i alte caracteristici definitorii.

O stradă obișnuită în miez de vară. Ea poate să evoce impresii deosebite, numai după felul în care este calculată expunerea. O subexpunere mai accentuată va înveșmînta strada într-o atmosferă de mister, privirea neputînd să distingă nimic în umbra adîncă, neagră. Se produce o aplatizare curioasă, cu mase mari de tonalități închise, de forme ciudate provocate de siluete de clădiri îmbinate ilogic cu umbrele lor, întrerupte din loc în loc de insule de tonalități mai deschise, și acestea de forme ciudate. Cu cît se lungește expunerea, cu atît se ridică valul de mister, cu atît dispare caracterul grafic. Strada începe să devină o stradă obișnuită în miez de vară, cu umbră deasă, răcoroasă și, pe măsură ce se mai lungește expunerea, se accentuează senzația de „arșiță", de lumină care ne orbește și nu ne lasă să vedem detaliile din lumini, totul devine luminos, alb și nici măcar în umbră nu ne putem feri de căldura dogoritoare. Iată cîte senzații deosebite poate provoca expunerea. Care este cea mai bună expunere? Aceea care transmite în modul cel mai pertinent ce a simțit fotograful, artistul fotograf, cînd a declanșat. Expunerea este rezultanta dintre măsurătoarea exactă, obiectivă, a exponometrului și interpretarea subiectivă a artistului fotograf, bazată pe concepția lui despre subiect, pe măiestria lui, pe experiența lui tehnică.

S-au propus multe metode de determinare a expunerii. Unii transportă cu ei un carton cenușiu pe care îl plasează în dreptul porțiunii principale a subiectului și determină expunerea prin măsurarea luminii reflectate de acesta. Alții nu lucrează decît pe baza măsurării luminii directe (incidente) din planul în care se află subiectul. Vestitul peisagist american Ansel Adams a elaborat un sistem al zonelor și determină expunerea pe baza alegerii unei zone cu tonalitate medie, plasînd-o după nevoie într-un anumit sector în funcție de indicațiile exponometrului. Unii, mai ales la portret, fac măsurătorile pe palmă, sau pe dosul ei, sau făcînd media dintre ambele. Prietenul meu Hilmar Pabel, renumit fotoreporter german și autor de albume fotografice își privea doar mîna în

diferite unghiuri față de lumină și știa ce expunere să aleagă, numai rareori își verifica constatările cu exponometrul.

Principalul este ca fotograful să fie convins de marea însemnătate a expunerii cît mai corecte. Apoi el trebuie să studieze cît mai multe metode de determinare a expunerii. Să aleagă dintre ele pe acelea care se potrivesc cel mai bine cu stilul lui de lucru, cu mijloacele pe care le are la dispoziție. Va urma o perioadă de experimentare inteligentă cu diferite subiecte în condiții deosebite de iluminare, urmate de probe cu regimuri de developare, de preferință cît mai simple. Numai pe baza acestor rezultate se poate alege una sau alta dintre metodele de determinare a expunerii, o metodă personală, sigură, simplă, eficace, aplicabilă la o gamă cît mai mare de subiecte.

*

* *

După această incursiune în domeniul atît de vast al exponometriei, tentativă în care s-au abordat aspecte exclusiv practice, să revenim la păduricea noastră de la marginea orașului.

Pînă acum am ajuns la următoarele concluzii: pentru a cuprinde zona necesară de claritate, avem nevoie de o diafragmă de cel puțin 11; corecturile pentru filtru, egalizarea contrastelor și aspectul luminos al imaginii necesită 2 diafragme în plus; pentru a evita neclaritatea de mișcare, avem nevoie de cel mult 1/60.

Să vedem cum se acomodează necesitățile de mai sus la realitățile subiectului, la măsurătorile pe care le vom efectua. Vom măsura atît porțiunea cea mai întunecoasă (partea din umbră a trunchiului din prim plan), cît și porțiunea cea mai luminoasă (frunzele galbene iradiate de soare). Nu se va face o medie aritmetică simplă. Întotdeauna balanța va fi înclinată în direcția cerută de rezolvarea artistică dorită. Pe baza calculelor se va ajunge la un cuplu timp/diafragmă. Dacă diafragma posibilă ar fi 8, atunci sîntem nevoiți să ne îndepărtăm de subiect astfel ca zona de claritate să înceapă de la 2 m și atunci obținem o claritate pînă la aproape 5 m, ceea ce ne satisface. În acest caz va trebui să extragem la mărit cadrul care ne interesează. În fiecare caz trebuie căutate și găsite soluțiile posibile, astfel ca sacrificiile să fie cît mai mici.

5.S. Totul a fost gîndit, calculat, reglat. Toată ființa fotografului se concentrează acum în ochiul care privește prin vizorul aparatului. El baleiază întreaga suprafață a cadrului, analizînd fiecare detaliu. O atenție deosebită este dată parcurgerii celor patru laturi ale cadrului — cît se cuprinde, ce se taie. Prin înclinări ale aparatului, în sus și în jos, întoarceri la dreapta și la stînga, se analizează variante, se compară, se cercetează echilibrul dintre masele tonale, se evaluează dinamica liniilor. Se caută acea senzație de mulțumire, acea descoperire a satis-

facției că totul este în ordine, că vibrează armoniile într-un întreg frumos. Cînd se descoperă această soluție optimă, este un moment suprem, de vîrf, de răsplată a tuturor eforturilor.

Această cadrare definitivă, asupra căreia s-a hotărît fotograful, este menținută fixă, în timp ce se urmărește efectul adierii de vînt asupra frunzelor. Ele sînt mișcate ușor într-o parte, apoi revin în poziția lor inițială. Cînd este mai bine de declanșat? Atunci cînd atîrnă inerte, verticale, sau cînd puterea adierii le înclină spre diagonală? Parcă ... Dar uite!

6.R. ... o frunză s-a desprins și a început să plutească lin spre pămînt! Degetul apasă pe butonul de declanșare! S-a surprins un moment bun, chiar foarte bun!

În tot timpul cît se privește prin vizor, degetul se află pe butonul de declanșare. Cursa acestui buton trebuie bine cunoscută. La început, cursa e sterilă, nu are nici un efect. După aceea se simte o ușoară rezistență. În perioada de așteptare atît trebuie apăsat butonul, pînă cînd se simte acea ușoară rezistență. Aparatul se ține strîns, fix, rigid, sprijinit de frunte, de arcada ochiului sau de umărul obrazului — după construcția lui sau după poziția în care îl ținem. Singurul element mobil este degetul care apasă pe buton. În momentul declanșării nu trebuie parcursă decît mica fracțiune de milimetru care învinge rezistența și produce declanșarea. Un singur deget se mișcă aproape imperceptibil, ușor. Astfel se evită orice zguduire a aparatului care ar putea produce neclaritate de mișcare, mai ales la timpi mai lungi.

Declanșarea, operație dintre cele mai simple, trebuie bine exersată. Ea nu trebuie confundată cu o lovitură de ciocan. Ea este o operație de mare finețe de care depinde, de multe ori, succesul întregului lanț de gîndire creatoare și eforturi depuse pînă atunci.

7.R. În sfîrșit, ultima operație, cea mai simplă: transportul filmului care, la toate aparatele moderne de azi, în mod concomitent armează și obturatorul. Astfel, aparatul este pregătit pentru o nouă imagine. În timpul acestei operații este bine să se controleze dacă el învîrtește axul de desfășurare al filmului (butonul de retur) și dacă se schimbă numerotarea în contor. Se întîmplă uneori să se rupă filmul sau să existe vreo defecțiune tehnică și este bine ca acestea să fie descoperite de îndată ca să nu se tragă cadre „în gol". Totodată este bine ca fotograful să cunoască din timp dacă este spre sfîrșitul filmului ca să se poată pregăti pentru schimbarea lui.

*
* *

Am defalcat toate operațiile pentru a evidenția gama largă și diversitatea de preocupări care se află la baza unei fotografii bune. Dar nu numai atît. Trebuie ca fotograful să se familiarizeze cu un mod nou

de a gîndi. Pe de o parte, el trebuie să se obişnuiască cu transmutarea tehnicii în termeni de elemente de creaţie. Pe de altă parte, el trebuie să facă efortul de a trece de la obişnuinţa exprimării literar-descriptive, la exprimarea plastică, prin imagini. Nu este suficient să se ajungă doar la realizarea unei fotografii corect expuse; fotografia va trebui astfel expusă, încît să degaje o anumită atmosferă, un anumit dramatism, care să contribuie la o înţelegere sensibilă a imaginii. O fotografie nu trebuie doar să „redea" în toate amănuntele un subiect, să „descrie" ceva şi ceea ce nu se poate arăta să fie suplinit prin titlul fotografiei; imaginea trebuie să „comunice", să vibreze în unison cu privitorul ei, să „dea" ceva ce nu poate sau cum nu poate da un text, proză sau poezie, o melodie sau un acord muzical, un tablou sau o sculptură. Gîndirea şi comunicarea prin imagini fotografice devine din ce în ce mai mult o realitate a zilelor noastre, un sector cu caracteristici specifice din marea varietate a faţetelor culturii moderne. De aceea, trebuie desprins specificul limbajului prin imagini fotografice, pentru a se putea contribui la îmbogăţirea şi înfrumuseţarea acestuia, la lărgirea sferei de noţiuni care se pot comunica prin el.

*

*   *

Există însă şi o altă categorie de fotografii, care se realizează sub impulsul momentului, din mişcare. Acest gen deosebit de imagini — *instantaneul* — poate fi comparat cu impromptu-ul sau cu „cadenţa" în muzică, cu schiţa în desen, cu notiţa fugară sau schiţa în literatură. Totuşi aceste comparaţii se limitează doar la sublinierea caracterului alert al actului de creaţie.

Tehnica propriu-zisă a instantaneului este dintre cele mai simple. Se măsoară lumina (de preferinţă cea incidentă) şi se alege cuplul viteză/diafragmă, cel mai corespunzător caracteristicilor subiectului. Dacă în aer liber, ziua, în condiţii mulţumitoare de lumină, această alegere nu pune niciun fel de problemă, în interioare întunecoase sau la o iluminare artificială slabă, decizia optimă este mult mai greu de luat. De preferinţă, pentru instantaneu, aparatul ar trebui reglat la o viteză care să „îngheţe" orice mişcare din cadru, iar adîncimea obţinută prin diafragmare să cuprindă toate elementele subiectului, oriunde s-ar deplasa. Cu un aparat astfel reglat, fotograful nu mai are nimic de făcut, decît să-şi concentreze toată atenţia ca să pîndească momentul optim şi să declanşeze. La fiecare subiect de instantaneu există condiţii diferite, care trebuie bine studiate, esenţiale fiind viteza maximă a mişcărilor din cadru şi zona de adîncime în care se petrece acţiunea. Cu cît lumina este mai slabă, cu atît se închide mai mult foarfeca dintre aceşti doi parametri. Atunci încep renunţările — se renunţă la obiective cu focale mari, care au profunzimi relativ mici; se renunţă

la filme cu granulație fină și se trece la cele mai sensibile; se renunță la distanțele mici față de subiect, în care profunzimea este mai critică; se renunță la fundaluri, cînd acestea nu sînt indispensabile; se așteaptă răstimpuri cu mișcări mai lente... pînă la urmă s-ar putea să se renunțe chiar la realizarea instantaneului.

Aceste renunțări, sau altele, pun la grea încercare cunoștințele tehnice și puterea de decizie rapidă a fotografului. Renunțarea, de exemplu la profunzime, îl obligă să regleze în permanență claritatea pe subiect, cerîndu-i o distribuire a atenției și pierderi de prețioase fracțiuni de secundă.

Nu oricare fotograf are capacitatea de a face instantanee. Este un gen foarte pretențios, care cere calități deosebite, începînd cu o stăpînire aprofundată a celor mai diverse aspecte ale tehnicii și terminînd cu o înaltă etică care să garanteze autenticitatea „clipelor de viață".

În limbajul plastic al instantaneului modern au apărut trăsături și aspecte noi, menite mai ales să sublinieze mișcarea, contrastul dintre elementele în mișcare și cele imobile, sau elemente spațiale disociate prin deosebite grade de claritate. De aceea, chiar în condiții optime de lumină, în care 1/1 000 cu 1:16 ar fi o alegere posibilă, se caută soluții care să nu-l oblige pe fotograf să realizeze o imagine de o claritate uniformă, indiferentă pe toată suprafața. Jocul selecției dintre preferințele pentru profunzime sau pentru viteză începe să depindă de concepția fotografului despre tipul de imagine pe care îl dorește. Deciziile tehnice devin mai subtile, pentru că țelul lor final nu mai este doar perfecțiunea tehnică, ci, ceea ce este cu mult mai dificil, reliefarea, adîncirea, relevarea unei idei, a unei senzații. Pentru a se putea fotografia la lumină puternică cu viteze relativ lungi și diafragme relativ mari, se recurge la filtre colorate mai intens — portocaliu, chiar roșu, uneori la un albastru închis care are și calitatea de a bloca distanțele — sau, de preferință, la un filtru cenușiu care lungește expunerea fără a modifica gama tonală. Astfel, în mod voit, fotograful își limitează posibilitățile tehnice, pentru a obține în schimb un plus de calitate artistică.

Cele mai valoroase instantanee se fac cu oameni, cu oameni care nu știu că sînt fotografiați. Nimic nu este mai grăitor ca mimica omului, anumite gesturi, atitudini, poziții ale corpului. În același timp, nimic nu este mai trecător ca mimica. Cel mai mic zgomot, o mișcare bruscă pot modifica mimica: omul se retrage ca melcul în casa lui și nu mai exteriorizează nimic, prezentînd doar o mască indiferentă. De aceea fotograful, pentru a reuși astfel de instantanee, trebuie să știe cum să se comporte, să aibă răbdare să aștepte, să aibă talentul de a rămîne nevăzut, să știe cum să cîștige încrederea.

Un fotograf zgomotos, grăbit, încărcat cu tot felul de aparate lucitoare, cromate, nu va reuşi niciodată să facă instantanee adevărate cu oameni. Subiectul trebuie observat din timp, de la distanţă. Apropierea se face încet, tiptil, fără a atrage atenţia în niciun fel. Reglajele aparatului se fac stînd cu spatele la subiect, aparatul este apoi ţinut astfel ca să fie cît mai puţin observat. Se aşteaptă cu răbdare momentul cînd se poate face instantaneul. Dacă, după prima declanşare, modelul n-a observat că este fotografiat, se mai aşteaptă alt prilej. Dacă modelul şi-a dat seama că este un fotograf în preajmă, orice posibilitate este ratată şi fotograful poate să-şi vadă liniştit de drum, că în acel loc nu va mai realiza niciun instantaneu.

În formaţia fotografului de instantaneu se cuprinde şi talentul de a detecta acele locuri, ore şi împrejurări în care se pot realiza instantanee valoroase. Unii fotografi găsesc un fundal caracteristic şi aşteaptă să se întîmple ceva în faţa lui; alţii se duc în locurile unde este adunată multă lume — în tîrguri, la competiţii sportive, în jurul sălilor de spectacol; unii au o predilecţie pentru contraste de situaţii; alţii caută armonii între peisaje sau arhitecturi şi oameni. Repertoriul subiectelor pentru instantanee este foarte vast şi acest gen specific fotografic cîştigă din ce în ce mai mult teren. Pentru fotograf el poate deveni o preocupare pasionantă, răsplătită cu mari satisfacţii; pentru privitorul de fotografii, instantaneele reprezintă un mod valoros de cunoaştere a semenilor săi, o posibilitate unică de a vedea în tihnă, de a analiza clipa, de a avea în faţa ochilor o eternizare a complexităţii de aspecte pe care le ascunde o fracţiune de secundă.

*
* *

. . . şi sîntem abia la început . . .

VI

CE ESTE UN LABORATOR FOTOGRAFIC
— „SCULELE" LABORATORULUI
— SFATURI PENTRU ALEGEREA LOR
— CUM SE DISPUN ÎN LABORATOR
— LABORATOR MIC
— LABORATOR MARE

În aceeaşi măsură, poate chiar mai mult, în care au evoluat aparatele fotografice, s-a transformat şi laboratorul. Pînă să ajungă la adevărata „uzină automată" de azi, cu o mare productivitate, el a trecut prin multe faze dintre cele mai deosebite. Schimbările materialelor şi ale procedeelor, noile descoperiri, mărirea spectaculoasă a cererii de fotografii, creşterea exigenţei în ceea ce priveşte calitatea şi scurtarea termenelor de livrare a lucrărilor, toţi aceşti factori au determinat transformări radicale în aspectul dar şi în concepţia despre operaţiile din laboratoarele fotografice.

Primii fotografi — dagherotipiştii — utilizau materiale foarte puţin sensibile şi operaţiile erau atît de simple încît nici nu resimţeau nevoia unui „laborator". Cei care se stabiliseră ca fotografi şi îşi aranjaseră studiourile cu acoperiş şi pereţi de sticlă, îşi încropeau într-o cămăruţă nu prea luminoasă un loc de lucru. Aici îşi păstrau cele cîteva dispozitive de care aveau nevoie pentru sensibilizarea, developarea şi fixarea plăcilor de aramă acoperite cu un strat subţire, lucios, de argint; o ladă de iodizare, o altă ladă pentru aburi de mercur, un reşou cu spirt, o piele pentru lustruitul plăcilor argintate, cîteva recipiente pentru chimicale şi 2—3 „tase" pentru imersia plăcilor în soluţii. Unii mai aveau un alambic cu care îşi preparau apa distilată de care aveau nevoie.

La 18 decembrie 1841, dagherotipistul Antoine Claudet (1797—1867) a sugerat utilizarea unei lumini roşii pentru a se putea urmări mai bine fazele prin care trece placa; de obicei, se înlocuia un ochi de la geam cu o sticlă roşie. Această lumină roşie, atît de nocivă pentru vedere, s-a folosit pînă destul de recent în exclusivitate şi unii fotografi o mai păstrează chiar azi, deşi s-au introdus surse de lumină neactinică cu care se poate lucra în laborator urmărind cu uşurinţă toate operaţiile şi desluşind întreaga încăpere.

Abia după ce încep să se generalizeze diferitele procedee bazate pe sistemul negativ-pozitiv, fotografii sînt forțați să dea laboratorului însemnătatea și spațiul cuvenit. O vreme destul de îndelungată ei au trebuit să-și „fabrice" singuri atît plăcile, cît și materialele pozitive. De felul în care își produceau aceste materiale, depindea calitatea fotografiilor și succesul lor. Mulți dintre ei aveau micile lor secrete pe care le păstrau cu grijă. Unii se lăudau cu timpi de expunere mai scurți la fotografiere, alții cu o claritate mai deosebită, alții, în sfîrșit, cu o trăinicie mai îndelungată a fotografiilor care nu se înnegreau, nu se pătau, sau al căror desen nu dispărea după un timp.

Mai ales din perioada plăcilor cu colodiu umed, ne-au rămas descrieri despre acele celebre laboratoare-cort, pe care fotografii temerari trebuiau să le care cu ei pînă la locul unde făceau fotografiile. În cărțile de istorie a fotografiei sînt reproduse desene cu tot felul de cărucioare trase de cai sau împinse chiar de fotograf, cu lăzi care se purtau în spate și alte mijloace pentru a transporta la locul fotografierii aparatul și trepiedul grele, cortul și întregul echipament pentru sensibilizarea și apoi developarea și fixarea plăcilor. Deși se căuta să se reducă echipamentul la minimum, totuși trebuia transportată la fața locului o greutate între 40 și 75 de kilograme. „Pelerinii soarelui", cum erau numiți acești fotografi mînați de pasiune, nu ezitau în fața niciunei dificultăți pentru a realiza, în cel mai bun caz, trei sau patru negative într-o zi cu soare.

Memorabilă a rămas expediția fotografului francez Auguste Bisson pe Mont Blanc în 1861. Însoțit de un ghid și de 25 de hamali, el a reușit să ajungă, după nenumărate greutăți pe vîrful muntelui. Acolo și-a instalat cortul, a preparat și a expus trei plăci. Doar trei imagini a reușit să realizeze, în timp ce toți adormiseră epuizați în jurul lui. Pentru a spăla plăcile a trebuit să topească zăpadă cu ajutorul unor lămpi cu gaz. Însă lungile expediții ale fotografului englez Samuel Bourne în Munții Himalaya, întrec cu mult performanțele lui Bisson. Relatările lui, cuprinse într-o serie de articole în revista „The British Journal of Photography" (1864 și 1869—1870), ne descriu enormele dificultăți pe care le-a avut de înfruntat în regiuni necunoscute, în condiții climatice aspre, la înălțimi amețitoare. Expedițiile sale, care durau luni de zile, în locuri în care încă nu călcase picior de om alb, prin ghețuri eterne, se înscriu ca cele mai temerare fapte din istoria fotografiei. Deși, după el, s-au realizat fotografii la înălțimi mai mari, însă cu aparate mai portabile și materiale negative gata fabricate, el rămîne fotograful care și-a transportat și instalat laboratorul la cea mai mare înălțime și cea mai mare depărtare de un centru civilizat.

Bineînțeles că astfel de expediții fotografice constituiau excepțiile. Între timp, nevoile de zi de zi ale fotografilor profesioniști și ale ama-

torilor, al căror număr creştea pe măsură ce fotografia devenea mai abordabilă, a determinat instalarea unor laboratoare care să poată face faţă comenzilor crescînde de copii fotografice pentru diverse scopuri. Deoarece hîrtiile pentru copiat erau încă foarte puţin sensibile, ele erau expuse în aer liber, pe mese cu rotile, îndreptate mereu în direcţia soarelui sau, cînd ploua, trase în încăperi cu acoperiş şi pereţi de sticlă, ca serele din ziua de azi. Foarte grăitoare sînt relatările despre „productivitatea" unui laborator specializat în producerea de ilustrate de prin anul 1880: „Din cîteva cifre de producţie anuală şi număr mediu de foi de hîrtie de albumină consumată pe zi, s-ar putea spune că se făceau în medie $2^1/_2$ copii de fiecare negativ zilnic, însă de pe unele negative se puteau trage în timpul verii 6 sau mai multe copii zilnic, de pe altele numai două sau trei, şi aceste cifre se pot înjumătăţi în timpul iernii. Într-adevăr, erau zile cînd nu se putea face nici o copie ... În 1886, cînd se lucra în două ateliere, se scoteau (în aer liber) cîte 1 500 sau chiar 2 000 rame de copiat ... Am avut un negativ subţire cu care puteam să trag într-o zi însorită o copie între 15—20 minute, dar am avut şi negative foarte dense care cereau expuneri de mai multe zile ..."

Citind astfel de relatări, despre laboratoare care se întindeau pe o suprafaţă de jumătate de pogon, cu greu ne vine să credem că ne despart numai trei sferturi de veac de acele timpuri. Cunoscînd aceste amănunte, putem înţelege mai bine originea unui alt nume care se dădea fotografilor: colaboratori ai soarelui.

Cea mai mare revoluţie în laboratoare (ca şi în studiouri) a fost introducerea luminii electrice. În 1895 exista prima instalaţie modernă, înfiinţată de Automatic Photograph Company din New York, care putea să expună 245 copii format cabinet (ceva mai mari decît o carte poştală) pe minut, producînd 147 000 copii pe zi. Acest record a fost posibil datorită introducerii luminii electrice, inventării hîrtiei cu bromură de argint livrată în suluri şi a unei întregi serii de mecanizări (cu energie furnizată de ... maşini cu aburi!). Bineînţeles că astfel de cantităţi uriaşe de fotografii se produceau şi se produc încă, numai de cîteva ateliere specializate în confecţionarea în masă de cărţi poştale ilustrate cu subiecte dintre cele mai variate. În ziua de azi, una dintre cele mai cunoscute firme producătoare de cărţi poştale alb-negru şi color este „Valentine" din Anglia. Cu un personal de 35 de oameni în atelierul fotografic, se produc o jumătate de milion de copii pe săptămînă, ceea ce, trebuie să recunoaştem, este o producţie şi o productivitate a muncii foarte mare, ţinînd seama chiar şi de utilajele moderne.

După aceste scurte precizări istorice, a venit momentul să analizăm concepţiile diferite care stau la baza instalării unui laborator. Aceste concepţii diferite sînt determinate de genul de luorări pentru care se insta-

lează laboratorul, cantitatea și dimensiunile materialelor prelucrate, urgența termenelor de livrare. În epoca de strînsă specializare în care trăim, ar fi o aberație — tehnică și economică — ca să se instaleze un laborator „bun la toate". În general, s-ar putea deosebi următoarele tipuri principale de laboratoare:

— laboratorul pentru producții de serie;
— laboratorul de pe lîngă studiourile de portret;
— laborator pentru fotografii științifice și tehnice;
— laborator pentru fotografii utilitare, publicitare și măriri gigant pentru expoziții;
— laboratoare afectate pe lîngă agenții de presă și redacții;
— laboratoarele centrale pentru lucrări de amatori;
— laborator personal de creație.

Răspîndirea vertiginoasă a fotografiei în culori a determinat crearea de secții color la unele din tipurile de laboratoare de mai sus, sau chiar înființarea de:

— laboratoare specializate în lucrări color.

Există mari deosebiri între tipurile de laboratoare enumerate mai sus privind suprafața totală, numărul de secții și repartizarea spațiului pe fiecare secție, tipul și numărul de utilaje, puterea instalată și instalațiile de apă și canalizare, numărul de laboranți, specialitatea lor și repartizarea forței de muncă. Unele tipuri de laboratoare sînt organizate pe principii industriale cu parametri economici foarte severi, la alte laboratoare se urmărește obținerea unor performanțe maxime de calitate, de operativitate sau de precizie.

Totuși, oricît de mari ar fi deosebirile între diferitele tipuri de laboratoare, în toate se execută același gen de operații:

— prepararea soluțiilor;
— developarea negativelor;
— spălarea și uscarea negativelor;
— procese pozitive: copiat și/sau mărit;
— spălarea și uscarea fotografiilor;
— retuș;
— păstrarea negativelor și a fototecii.

Dacă pentru un laborator de pe lîngă o redacție de ziar județean, două încăperi nu prea mari sînt suficiente și dacă propria experiență a unui fotograf portretist îl ajută la instalarea laboratorului care să-l deservească, pentru tipurile mai mari de laboratoare se recomandă consultarea unor specialiști care sînt la curent cu ultimele dezvoltări ale aparaturii de mare randament și cu procedeele moderne de mare eficiență. Este vorba de investiții considerabile, într-o tehnologie în continuă schimbare și de aceea trebuie apelat la cei mai buni cunoscători, oameni cu experiență,

ale căror indicații pot economisi mulți bani la investiție și, apoi, să creeze cele mai bune și eficiente condiții de lucru.

Aceste laboratoare mari constituind excepțiile, nu ne vom ocupa de ele. Vom căuta să dăm îndrumări în ceea ce privește principiile generale de care este indicat să se țină seama la instalarea și utilizarea laboratoarelor pentru lucrări uzuale și mai ales pentru laboratoarele de creație, de obicei improvizate, ale amatorilor.

Curățenia este primul comandament de care trebuie să se țină seama în orice tip de laborator. Începînd cu zugrăveala, podeaua și mobilierul, toate materialele trebuie alese în funcție de posibilitățile de a le menține curate și a face curățenie periodică în toate ungherele. Idealul este să se ajungă la încăperi fără praf sau scame, la aer curat, la lipsa de urme de produse chimice care se usucă și contaminează aerul. Se spune că laboratorul trebuie să fie „curat ca o farmacie". Este prea puțin; laboratorul trebuie să fie mai curat decît o farmacie!

O a doua cerință este siguranța în funcționarea tuturor instalațiilor electrice și de apă. Oricînd se pot întîmpla accidente într-un laborator în care sînt atîtea aparate electrice, lămpi, prize și cabluri, unde este multă umezeală și se lucrează pe întuneric. De aceea, nici o măsură de siguranță, oricît de pedantă, nu este superfluă.

Tot o măsură de siguranță este și evitarea pătrunderii nedorite a luminii.

Trebuie bine verificată și etanșeitatea la lumină a ferestrelor. Uneori doar vopsirea în negru a suprafeței geamului este suficientă. Mai sigure însă sînt perdelele groase negre care trebuie însă bine și des curățate cu aspiratorul pentru a suge tot praful din ele. Ferestrele nu trebuie blocate cu scînduri sau placaj, pentru că ele trebuie să poată fi deschise cu ușurință, zilnic, pentru aerisire. Etanșeitatea la lumină trebuie controlată periodic, mai ales în zilele însorite, la diferite ore, după ce s-a stat suficient de mult în încăperea întunecată, pînă cînd ochii se obișnuiesc cu obscuritatea.

Un alt comandament de mare însemnătate în instalarea unui laborator este funcționalitatea, caracterul foarte practic. Spațiul, de multe ori limitat, trebuie folosit cu cea mai mare eficiență. De asemenea, trebuie ținut seama de faptul că cele mai multe operații se execută în întuneric și, mai ales atunci cînd apar momente „de criză", cel ce lucrează în laborator trebuie să poată găsi în minimum de timp, fără bîjbîieli, tot ceea ce îi trebuie pentru rezolvarea crizei.

Ținînd seama de caracterul și amploarea lucrărilor pentru care se instalează laboratorul, se va determina fluxul optim al operațiilor pe ansamblul laboratorului și pe fiecare încăpere în parte.

Dar, la instalarea unui laborator, nu trebuie să dicteze numai probleme de eficiență strict economică. Fiind vorba de realizarea unor

lucrări cu un caracter deosebit, trebuie să se țină seama și de specificul fotografic care nu este supus numai unor parametri determinabili doar prin măsurători, ci ei depind în mare măsură de capacitatea laborantului de a sesiza și a evalua valoarea artistică a lucrărilor. Cu același negativ, doi laboranți în condiții diferite vor executa două măriri, ambele corecte, însă diferite ca expresie artistică. De aceea este bine să se țină seama și de crearea acelor condiții care să influențeze în bine capacitatea de creație — loc comod, aerisire, liniște, funcționarea perfectă a aparatelor și instalațiilor etc.

După cum se vede, instalarea unui laborator este o operație foarte complexă și chiar și amănunte care par minore la prima vedere își au marea lor însemnătate în cursul exploatării.

Orice laborator se compune din trei sectoare deosebite: fotoprocese negative; fotoprocese pozitive; lucrări care se fac la lumina zilei: spălat, uscat, tăiat, retuș. În afară de aceste trei sectoare, la laboratoarele mai mari se adaugă: magazii pentru chimicale și materiale, cameră pentru prepararea soluțiilor, filmoteca și fototeca.

Industria producătoare de aparate și utilaje pentru laboratoare lansează aproape în fiecare an tipuri noi sau îmbunătățite, de mare randament, din ce în ce mai sofisticate. Ideea care stă la baza acestor produse noi este eficiența maximă și calitatea constantă. Lupta pentru cîștigarea secundelor, pentru randament maxim pe metru pătrat de laborator, pentru recuperarea rapidă a investițiilor sau scăderea fondului de salarii prin introducerea a tot felul de automatizări și aparate de măsură, se potrivește doar la laboratoarele de producție de serie, cu repetabilitate maximă și are drept rezultate o depersonalizare a muncii.

Noi, care sîntem interesați în desăvîrșirea noastră pe treptele măiestriei, trebuie să cunoaștem bine problemele care se ivesc la instalarea oricărui tip de laborator aplicînd acelea care corespund cel mai bine nevoilor și posibilităților noastre. Noi ne vom instala — unde putem, cum putem — un laborator de creație.

Să vedem ce ne trebuie.

1. **Pentru prepararea soluțiilor.** O mică investiție de început trebuie făcută pentru procurarea unui strict necesar de *produse chimice:* metol, hidrochinonă, sulfit, carbonat, bromură de potasiu, tiosulfat de sodiu, metabisulfit de potasiu, borax, fericianură, acid acetic și poate altele. Pentru lucrările curente acestea sînt suficiente. Se vor păstra în *borcane colorate,* de dimensiuni corespunzătoare, pe o *etajeră* sau într-un dulăpior. Pe fiecare borcan trebuie lipită o *etichetă* (bine lipită cu scoci, ca să nu se desprindă) cu indicația clară a conținutului. Se va mai procura o sticlă cu revelator concentrat pentru developarea negativelor „R09" (Rodinal) sau revelatoare sub formă de praf de tip Atomal și Final,

fiindcă *revelatoarele gata preparate* prezintă o garanţie în plus în ceea ce priveşte puritatea şi calitatea, garanţie indispensabilă mai ales la developarea negativă.

Pentru prepararea diferitelor soluţii, substanţele necesare trebuie mai întîi cîntărite cu mare precizie, conform reţetei. Cel mai practic (şi ieftin) *cîntar* am găsit a fi cel pentru scrisori, cu contragreutate şi indicator. La acest tip de cîntar nu este nevoie de setul de greutăţi relativ scump, iar operaţia de cîntărire se face cu mare uşurinţă. Se vor evita micile cîntare cu arc care, după o vreme, nu mai dau indicaţii corespunzătoare.

Dacă fotograful nu poate utiliza aragazul din bucătărie pentru încălzitul apei necesare, îşi va procura un mic *reşou electric* cu plită (acoperit). Nu se recomandă cel de imersie, tip spirală, fiindcă nu poate fi folosit cînd trebuie încălzit revelatorul, fie în zile reci, fie în momentele „de criză" cînd trebuie salvată o mărire cu revelator cald. Mai este necesară o *oală de 2—3 l,* bine smălţuită, cu smalţul intact şi, pentru amestecarea soluţiei, o *vergea de sticlă* sau o bucată de mărime corespunzătoare de *ţeavă de plastic.* Cantitatea de apă trebuie şi ea măsurată, de preferinţă cu o *menzură din tablă smălţuită,* care are marcajele în interior. Menzurile din sticlă se sparg prea uşor. O singură excepţie o face *micul cilindru gradat,* de sticlă de 10 cm³, care este indispensabil la măsuratul precis al cantităţilor mici de lichide, cum este cazul atunci cînd se lucrează cu revelatorul „R09". Pentru turnatul soluţiilor din oală în sticle, este nevoie de o *pîlnie* (de preferinţă din plastic) care se recomandă a fi de dimensiune mai mare, fiindcă toate operaţiile de turnat (din oală în sticle, din tase înapoi în sticle, din sticlă în tancul de developare etc.) se vor face prin vată (cei foarte precauţi utilizează hîrtie de filtru) pentru a reţine impurităţile.

Amatorul obişnuit îşi prepară soluţiile în bucătărie, baie, sau chiar în spaţiul rezervat pentru laboratorul improvizat.

2. **Pentru developarea filmelor.** La prelucrarea filmelor, cea mai importantă decizie este *alegerea sistemului de developare.* De mult nu se mai developează filmele în tasă, rulîndu-le într-o direcţie şi apoi îndărăt; prea se întîmplau multe „accidente".

Developarea în tanc (cuvă) nu este recomandabilă pentru amatorul care are puţine filme de developat şi lucrează relativ rar. Prin urmare, rămîne developarea în *doză.* Există două tipuri diferite de doze: cu bandă de protecţie (correx) şi cu şanţ în spirală.

Deşi s-ar părea că în prezent preferinţele se îndreaptă spre dozele cu şanţ în spirală (din bachelită, plastic sau oţel inoxidabil), mulţi fotografi le preferă pe cele cu bandă de protecţie, fiindcă acestea din urmă se manipulează mai uşor la întuneric şi, pe de altă parte, permit un control al stadiului de developare la lumina *becului verde închis.* Sînt

argumente atît în favoarea cît și în defavoarea ambelor tipuri de doze și numai cel care lucrează cu ele poate decide care tip îi convine lui mai bine. Unele doze cu șanț, care aveau miezul din plexiglas transparent (sau cele din sîrmă inoxidabilă), erau preferate de cei care developau filme color reversibile, deoarece solarizarea se putea face fără a mai desfășura filmul. Acum însă, prin simplificarea tratamentelor, la unele mărci de filme nu mai este nevoie de solarizarea cu lumină, ea făcîndu-se pe cale chimică.

Developarea făcîndu-se în majoritatea cazurilor după metoda timp-temperatură, este nevoie de un termometru și de un ceas.

Termometrul de lichide trebuie să fie de cea mai bună calitate, fiindcă de indicațiile lui cît mai precise depinde calitatea developării. Un ceas de mînă indică timpul necesar cu cea mai mare precizie, însă pentru o siguranță și mai mare, este bine ca în laborator să existe un *ceas special* la care se reglează numărul de minute și, după trecerea acestora, ceasul sună, atrăgînd atenția că trebuie să se treacă la altă operație. Același tip de ceas se utilizează și în laboratoarele de fizioterapie și se găsesc mai multe modele de diferite mărimi.

În oricare laborator trebuie să existe o *lampă specială* cu o ramă în care să se poată monta filtrele pentru procesele negative și pozitive, respectiv un *filtru verde închis* pentru controlul negativelor pancromatice și altul *verde deschis* pentru urmărirea developării hîrtiilor fotografice. Deoarece nu se mai lucrează cu emulsii orthocromatice decît în cazuri deosebite, ne putem dispensa de filtrul roșu. Pentru lucrările pozitive nu se mai recomandă utilizarea filtrelor galben-portocalii, deoarece ele prezentau imaginea prea contrastă. Acum, filtrele verde deschis care au fost special elaborate pentru toate sortimentele de hîrtii fotosensibile, dau cele mai bune rezultate și nu obosesc ochii. Lămpile se montează deasupra bazinului sau mesei de lucru, la distanța indicată de fabricantul filtrului respectiv, utilizîndu-se un bec numai de puterea recomandată. În ciuda acestor precauții, este bine să se verifice filtrele și poziția lămpilor, lăsînd, după caz, material negativ sau pozitiv sub acțiunea lor un oarecare timp și apoi se va constata după developare și fixare la lumină albă, dacă există urme de voalare. Dacă apare voal, trebuie schimbată poziția lămpilor, plasîndu-le mai departe și, dacă și după aceea mai persistă voal, trebuie schimbat becul cu altul de voltaj mai mic sau înlocuite chiar filtrele.

Uscarea filmelor se poate face în dulapuri speciale cu circulație de aer cald. Amatorul nu are rost să facă o astfel de investiție. Filmele se pot usca atîrnate de o sfoară, prinse cu *cîrlige de rufe* la un capăt și, la celălalt, atîrnîndu-se o *greutate*, ca să stea întinse. Locul ales trebuie să fie bine ferit de praf și răcoros (să nu fie în bătaia soarelui de vară sau în apropierea unui calorifer, iarna). Cel mai bine este ca uscarea să

se facă în timpul nopții, cînd nu mai este circulație în casă care să ridice praful, de preferință în baie sau în bucătărie.

„Inventarul“ fiecărui laborator se completează cu *un coș de hîrtii* (de plastic), ca să nu existe hîrtii, casete uzate și alte resturi aruncate la întîmplare.

3. **Pentru faza următoare, procesele pozitive,** trebuie procurate alte aparate și accesorii. Din practica amatorului obișnuit a dispărut obiceiul de a face copii contact de pe toate negativele sale. Totuși aceste copii sînt necesare, pe de o parte pentru alcătuirea unei fototeci cît mai complete și, pe de altă parte, ca material de studiu (cu lupa!) pentru alegerea celor mai bune variante și determinarea cadrajelor optime. Fototeca personală, bine organizată, cu numere care să corespundă cu cele ale negativelor, permite o găsire mult mai ușoară și rapidă a cadrelor necesare pentru mărit, pentru fotomontaje sau în alte scopuri. Dacă se manipulează prea des filmele, se riscă să fie zgîriate sau pătate. Contactele, ca material de studiu, evită de multe ori risipa de hîrtie și de timp cu realizarea unor măriri care se dovedesc apoi necorespunzătoare. De aceea, orice amator serios își va procura (sau își va construi) un *aparat de copiat.* Există o mare varietate de tipuri de astfel de aparate, începînd chiar cu o simplă ramă.

Pentru developarea și fixarea hîrtiilor fotosensibile sînt necesare două tase de culori diferite. După cum se va vedea la capitolul consacrat developării, este bine ca între tasa cu revelator și cea cu fixator să mai existe o tasă cu apă. Se recomandă de către unii autori ca să existe și o baie de întrerupere cu acid acetic. În practică însă aceasta nu se prea utilizează. Pentru spălare mai trebuie însă o tasă mai mare. Deoarece cea mai mare dimensiune curentă de hîrtie este 18/24, se vor procura *trei tase 18/24 de culori diferite,* cele mai practice fiind cele din material plastic. În plus, se va mai procura *o tasă 24/30,* pentru spălat. Chiar atunci cînd se lucrează pe formate mai mici, nu sînt recomandabile tasele mai mici de 18/24 cm, fiindcă la cantități reduse, substanța activă se epuizează prea repede.

Pentru a nu manipula hîrtiile cu mîna (revelatorul pătează degetele și unghiile!), se vor folosi *doi clești* speciali de culori diferite. După cum s-a observat, se insistă asupra unor culori (tipuri, caracteristici, semne) diferite la tase și la clești, pentru a se feri revelatorul de nedorita contaminare cu fixator. Deci, atenție!

În ordine, operația următoare, una dintre cele mai pasionante, este mărirea. Pentru aceasta trebuie făcută o investiție destul de importantă cu procurarea unui *aparat de mărit* de calitate. Dacă, pînă aici, eram înclinat să fiu de acord cu unele improvizații și cu economii, de data aceasta sfatul meu este ca să se aleagă cu mult discernămînt un aparat de mărit de marcă, solid, cu mai multe posibilități de utilizare. După

truda avută cu fotografierea cu un aparat bun și developarea îngrijită, este păcat să se compromită rezultatele prin mărirea cu un aparat necorespunzător.

Ce este un aparat de mărit și ce înseamnă unul bun?

Toate aparatele de mărit se bazează pe același principiu: o sursă de lumină iluminează în mod egal un negativ și imaginea acestuia este proiectată cu ajutorul unui obiectiv pe o suprafață. Îndepărtînd de suprafața de proiecție dispozitivul care conține sursa de lumină, negativul și obiectivul, se mărește dimensiunea imaginii proiectate a negativului. Claritatea imaginii se obține prin modificarea distanței dintre negativ și obiectiv. Primele „aparate de mărit" erau orizontale. Astăzi se construiesc numai aparate cu proiecție verticală, de sus în jos, unele fiind prevăzute și cu posibilități de basculare și rotire în jurul axului, pentru măriri care întrec dimensiuni curente.

Ceea ce se numește în mod convențional aparat de mărit, se compune de fapt din trei părți: unitatea care conține corpul de iluminat, suportul negativului și obiectivul; coloana de culisare verticală a acestei unități și planșa de susținere, pe care se proiectează imaginea mărită. Deoarece există sute de soluții constructive la nenumăratele tipuri și mărci de aparate de mărit, în cele ce urmează se va încerca să se deslușească doar cerințe de bază pentru procurarea unui aparat de mărit care să corespundă muncii de creație.

Pentru fotograf, aparatul de mărit este o sculă de durată lungă. El se schimbă mai rar decît un aparat de fotografiat și de aceea trebuie o grijă deosebită la alegerea lui. Prima întrebare este referitoare la *format*. Ținînd seama de experiența majorității fotografilor amatori serioși, care fotografiază pe două formate: 24/36 și 6/6, se va alege un aparat de mărit pe format 6/6 sau chiar 6/9. Această alegere este influențată și de faptul că la formatul mai mare, părțile componente sînt mai solide și nu sînt chiar atît de înghesuite ca la formatul mic.

Multifuncționalitate, maniabilitate și precizie sînt cele trei cerințe fundamentale.

Prin *multifuncționalitate* se înțelege posibilitatea ca aparatul să poată fi utilizat pentru mai multe scopuri. În principal el trebuie să corespundă următoarelor cerințe:

— să fie adaptat pentru lumină punctiformă și difuză;

— să aibă condensor utilizabil dublu și simplu, iar acesta să poată fi înlocuit cu geam opal de difuzie; condensorul și geamul să fie bine fixate pentru a nu se deplasa cînd aparatul se basculează în poziție orizontală;

— caseta pentru negative să poată fi ușor introdusă și scoasă din locașul ei, să aibă ghidaje care să delimiteze precis formatul și cadrajul dorit și să preseze bine întreaga suprafață a negativului;

— să existe posibilitatea schimbării obiectivelor corespunzătoare pentru diferite formate de negative; acestea să aibă diafragma cu puncte de anclaşare pentru a putea fi manipulată pe întuneric;

— să aibă spaţiu rezervat pentru combinaţiile de filtre la măriri color;

— să poată fi uşor adaptat pentru reproduceri sau chiar pentru unele macrofotografii;

— coloana de susţinere să poată fi rotită în jurul axei sale, pentru ca proiecţia imaginii să nu se mai facă pe planşa de suport, ci, cu aparatul aşezat la marginea mesei, imaginea să se proiecteze pe podea (atenţiune! se vor pune contragreutăţi suficiente pe planşă ca să se menţină echilibrul!). Astfel se vor putea face măriri de dimensiuni mai mari, sau extrage numai anumite porţiuni din imagine, fără a recurge la proiecţia orizontală, care este mai anevoioasă;

— dacă totuşi fotograful ştie că va avea de făcut măriri foarte mari, atunci aparatul de mărit trebuie să se poată preta şi la proiecţie orizontală. Atunci trebuie să existe la îmbinarea dintre unitatea care conţine corpul de iluminat, suportul negativului şi obiectivul şi bara de susţinere care este prinsă de coloana verticală, un ax scurt pe care această unitate se poate roti pînă cînd este oprită în poziţia de proiecţie orizontală, unde este fixată cu ajutorul unui şurub cu buton mare de strîngere. În timpul rotirii nu trebuie să se deplaseze nimic din conţinutul unităţii (becul, condensorul, caseta de negative, obiectivul).

Maniabilitate. În ciuda posibilităţilor enumerate mai sus, să se lucreze uşor cu aparatul şi să se poată trece de la o operaţie la alta fără dificultate. Butoanele şi celelalte reglaje să fie la îndemînă, uşor de găsit pe întuneric şi să poată fi apucate bine (nu doar cu vîrful unghiilor) pentru ca să se poată fixa bine şi să nu dea loc la dereglări ulterioare.

Precizia este condiţionată de grija depusă la construcţie şi asamblare, de calitatea materialelor folosite şi de soliditatea lor. Totuşi precizia depinde şi de modul în care se manipulează, se îngrijeşte aparatul şi se curăţă periodic toate părţile componente. La început şi apoi periodic trebuie făcute cîteva controale atente.

Cel mai important control este al paralelismului perfect între planul negativului şi planul planşetei de susţinere, precum şi al perpendicularităţii axului optic al obiectivului pe aceste planuri, la oricare raport de mărire. Un alt control important este verificarea dacă întreaga suprafaţă a negativului este luminată egal şi dacă proiecţia este de o luminozitate egală pe întreg formatul util (verificarea se face fără negativ, ori de cîte ori se schimbă obiectivul şi formatul). Calitatea obiectivelor nu poate fi verificată de fotograf decît prin folosirea unor negative-test cu un desen foarte fin, urmărind claritatea pe întreaga suprafaţă a proiecţiei. De obicei se poate avea încredere în obiectivele de marcă. Dacă aparatul este cu reglare automată a clarităţii la orice raport de

mărire, se va verifica periodic dacă nu s-au produs dereglări, folosind tot un negativ-test.

În ultimii ani s-au introdus diferite *surse de lumină* la aparatele de mărit: cu vapori de mercur, fluorescente, tuburi cu catozi reci etc. Acestea sînt desigur utile, mai ales pentru unele lucrări speciale (măriri gigant, pentru negative de format mare etc.), însă privind lucrurile practic, mai ales ţinînd seama de dificultăţile de înlocuire a unor astfel de surse, se recomandă să se utilizeze becuri obişnuite cu filament, opale sau opalizate, de 75 sau 100 w. Acestea corespund din toate punctele de vedere cerinţelor, chiar exigente, ale oricărui fotograf.

ACCESORII

1. **Obiective** corespunzătoare formatelor pentru care este construit aparatul: de 50 mm pentru formatul 24/36, de 75 mm pentru 6/6 şi de 105 mm pentru 6/9. După cum se vede, distanţa lor focală corespunde celei a obiectivelor normale de la aparatele de fotografiat. Nu se poate utiliza un obiectiv cu distanţă focală mai mică decît cea prevăzută pentru un format (de exemplu 50 mm pentru formatul 6/9) deoarece se produc vignetări.

2. **Rama de mărit.** Pentru uşurarea lucrului, hîrtia fotosensibilă se fixează pe o ramă specială, aşezată pe planşa de susţinere a aparatului de mărit. Pentru lucrările curente se recomandă o ramă de format 18/24. Ea este compusă din două părţi articulate printr-un sistem de şarniere pe latura mai lungă. Partea de jos este o placă de lemn gros sau de metal, cu suprafeţe plan paralele. Această placă se recomandă a fi suficient de grea pentru a avea stabilitate în poziţia în care este aşezată. În afară de stabilitate, este recomandabil să se observe ca:

— să existe reglaje pentru lăţimea marginii albe a cadrului şi la cele două laturi fixe (în colţul din stînga sus al ramei);

— ridicarea şi coborîrea părţii superioare a ramei să se facă uşor şi lin, iar cînd ajunge la poziţia verticală să existe un stop, poziţie în care partea superioară rămîne fixată în timp ce se introduce hîrtia fotosensibilă;

— porţiunile de contact ale laturilor cadrului cu hîrtia să fie plate sau teşite, pentru a se exclude orice posibilitate de reflexii pe hîrtie;

— laturile mobile, marcate cu centimetri în mod vizibil pe partea dinspre interiorul cadrului, să fie late, să culiseze lin, fără să-şi schimbe poziţia, astfel ca pe tot parcursul să se menţină unghiuri de 90° în cele patru colţuri;

— să fie prevăzută posibilitatea ca laturile mobile să poată fi fixate (cu şuruburi cu cap mare) în poziţia aleasă.

3. Ceas de expunere. Pentru precizia expunerii — aceeaşi expunere la probă şi la mărire, la serii de măriri după acelaşi negativ, expuneri variabile pe diferite porţiuni ale imaginii — se recomandă utilizarea unui ceas de expunere, conectat la instalaţia electrică. Acesta menţine becul aparatului de mărit aprins numai în timpul necesar expunerii şi poate fi reglat de la 1/10 secundă, pînă la mai multe minute. Vechile tipuri cu arc şi mecanism de ceasornic, care ticăiau tare în liniştea laboratorului, au început să fie înlocuite cu ceasurile electronice, silenţioase, mai precise, cu reglaje luminoase. Ceasul de expunere este un dispozitiv necesar, foarte util, care contribuie în mod efectiv la calitate.

4. Exponometru pentru măriri. Determină timpul de expunere necesar pentru oirce negativ, la oricare raport de mărire. Există diferite tipuri, unele dau valoarea medie, altele se plasează numai în porţiunea cea mai importantă a imaginii, unele sînt conectate direct cu ceasul de expunere. Exponometrul este util numai în laboratoarele mari, unde se pune accentul pe productivitate şi unde există condiţii de lucru standard (temperatură şi compoziţie constantă a revelatoarelor, hîrtie fotosensibilă cu acelaşi număr de emulsie etc.). Pentru fotograful care doreşte să dea o amprentă personală lucrărilor sale, tot sistemul de probe, fără exponometru, este cel mai indicat.

5. La masa pe care este montat aparatul de mărit, este bine să existe un sertar în care se păstrează o serie de *accesorii mărunte:* o foarfecă, sîrme sau andrele lungi pe care se prind cartonaşe tăiate în diferite forme şi mărimi pentru reţinut părţi din imagine, un carton (aproximativ 13/18) cu o gaură rotundă la mijloc de 5—8 cm diametru) pe care se lipeşte un tifon sau o bucată de ciorap de damă de nylon, pentru a îndulci contrastele şi de a da un efect de flou, un creion (negru!) şi un dublu decimetru de plastic transparent, pentru a marca diferite porţiuni la fotomontaje, o lamă, un rulou de scoci, pentru a tăia şi lipi negative, o pensulă moale pentru a îndepărta praful etc.

Fotograful care lucrează acasă, în laboratorul său improvizat, rar se încumetă să facă măriri mai mari de 30/40. Chiar şi pentru aceste din urmă dimensiuni, nu mai corespund nici tasele 18/24, nici rama de mărit. De fapt, dacă vrea să fie econom şi lucrează îngrijit, nu îi mai trebuie decît o tasă 24/30 pentru revelator. O coală 30/40 poate fi developată cu oarecare îndemînare, într-o tasă 24/30, trecînd-o la început repede prin revelator şi apoi punînd-o uşor pliată în tasa care este mişcată energic. Pentru fixare se va folosi în acelaşi mod tasa 24/30 care există pentru spălare şi, pentru spălarea măririlor 30/40, se va utiliza cada din baie. În loc de ramă de mărit, se va folosi o planşetă obişnuită de desen (cu cadrajele 24/30 şi 30/40 vizibil marcate), iar hîrtia fotosensibilă va fi prinsă la colţuri cu greutăţi sau cu ace cu gămălie.

Uscarea copiilor şi al măririlor se poate face în modul cel mai simplu, după ce au fost bine scurse de apă, întinzîndu-le cu emulsia în sus pe hîrtii albe sau pe rame cu sfori întinse în cruciş. Cei ce doresc să aibă copii lucioase, le pot lipi cu emulsia pe un geam care a fost în prealabil bine curăţat cu benzină şi pudră de talc. Deoarece uscarea în acest mod durează mult, cei nerăbdători sau cei care au de uscat un număr mai mare de măriri, îşi pot achiziţiona o *maşină de lustruit* electrică, cu plăci cromate, care usucă măririle în cîteva minute. Pentru laboratoarele mari există maşini de uscat rotative de mare randament.

În sfîrşit, o ultimă operaţie înainte de retuş, este *tăiatul marginilor.* Pentru măriri pînă la 18/24 inclusiv, se recomandă achiziţionarea unui *cuţit de tăiat* special cu pîrghie. De preferat sînt fotografiile cu margini drepte, nu cele cu zimţi, aşa că se va alege un cuţit drept. Mai scumpe sînt maşinile de tăiat numite „cu pult“, unele cu acţionare prin apăsare cu piciorul pe o pedală. Pentru măriri mai mari de 18/24, se va folosi o foarfecă lungă sau o lamă cu care se va tăia pe o linie trasată cu echerul.

*

* *

Instalarea unui laborator personal, de creaţie, cere din partea fotografului multă ingeniozitate, inventivitate şi simţ gospodăresc. El trebuie să se mulţumească cu orice spaţiu, cît de mic. În orice apartament există zeci de posibilităţi care trebuie descoperite, evaluate, cîntărite. De preferat este găsirea unei soluţii pentru o instalare permanentă. Dacă această soluţie se dovedeşte imposibilă, fotograful se va mulţumi cu un laborator care se poate instala operativ numai atunci cînd are de lucru — de obicei în baie sau în bucătărie.

Existînd atît de multe alternative, nu se pot da decît cîteva indicaţii generale, sugestii practice şi exemple. Cred că primul meu laborator este un exemplu util. L-am instalat într-un ... dulap în perete, lat de 72 cm şi cu o adîncime de 1 m şi 5 cm! Reuşisem să exploatez fiecare centimetru cub de spaţiu. Aveam de toate în el şi făceam întreaga gamă de operaţii, de la reproduceri, developare, copiere, pînă la măriri 24/30.

Secretul a fost că am rezolvat totul „pe verticală“! Un raft pe toată lăţimea încăperii şi adînc de 55 cm, acoperit cu linoleum, a fost montat la înălţimea obişnuită a unei mese. La 50 cm deasupra acestuia, alt raft pe care am pus aparatul de mărit. Pe pereţi şi prinse de tavan, în locurile care nu jenau mişcările aparatului de mărit sau ale mele, etajere şi dulăpioare pentru sticle şi borcane cu substanţe chimice, doze de developat etc. În sertare, sub cele două rafturi, ţineam hîrtia fotosensibilă şi accesorii mărunte. Un scăunel era chiar în faţa uşii de intrare, care se deschidea în afară. Cînd mă ridicam în picioare, aveam la îndemînă aparatul de mărit. Cînd mă aşezam pe scăunel aveam la îndemînă

tasele de pe raftul acoperit cu linoleum. Am făcut multe lucrări frumoase în acest laborator. Singurul dezavantaj era că trebuia din cînd în cînd să întrerup lucrul, să deschid ușa să intre aer proaspăt și să-mi dezmorțesc oasele. Aveam însă un laborator „al meu"!

În general, un fotograf amator nu are de lucru în mod permanent. El își poate organiza lucrul astfel ca într-o zi să developeze filmele, în alta să facă contacte și, o dată la 2—3 săptămîni, să-și facă măririle. În aceste condiții el nu are neapărată nevoie de un laborator permanent și nici nu are nevoie, de fiecare dată cînd lucrează, să-și instaleze tot inventarul.

Baia sau bucătăria sînt cele mai potrivite pentru astfel de „incursiuni fotografice" periodice. Deoarece însă, mai ales în baie este multă umezeală și aburi nu se recomandă ca „inventarul", în special aparatul de mărit, să fie păstrat în mod permanent acolo. Undeva, într-un loc răcoros și uscat, în cămară, pe un coridor, trebuie rezervat un spațiu închis în care să se țină cele necesare. Se va confecționa un grătar de lemn sau din țevi din plastic care să se poată monta deasupra căzii. O atenție cu totul deosebită trebuie dată instalației electrice care trebuie să se conformeze prevederilor securității în condiții de mediu umed. Lampa se va atîrna deasupra căzii, fiindcă nu poate fi instalată în faianță. Cablurile de legătură să fie bine izolate.

Atenție la camuflarea ferestrelor, chiar dacă se lucrează noaptea! Se poate ca un vecin să aprindă o lumină, sau să treacă o mașină cu farurile aprinse. De fiecare dată, înainte de începerea lucrului, trebuie controlat bine dacă nu s-a uitat nimic afară, dacă totul este la îndemînă.

Deși, în ciuda greutăților, într-un astfel de laborator „migrator", se pot realiza lucrări bune, el nu corespunde concepției despre un adevărat laborator de creație. Din păcate, creația își are cerințele ei, capriciile ei. De aceea, trebuie tins către un laborator permanent, în care fotograful să se simtă „la el acasă", relaxat. Cel mai greu și costisitor element este instalația de apă. Totuși, nu este neapărat necesar ca ea să existe chiar în laborator. Pentru spălatul negativelor, al măririlor, al taselor și al dozelor, se poate folosi instalația de apă existentă în bucătărie sau în baie. Tot aici se vor prepara soluțiile. Cu puțină grijă, lucrînd curat, oricine se poate dispensa de instalația de apă chiar în laborator. În ceea ce privește instalația electrică, aceasta este cu mult mai simplă; un singur fir cu o priză și un triplu stecker rezolvă toate problemele.

O sugestie practică este confecționarea unui *laborator-mobilă.* El poate sta în orice cameră, într-un vestibul mai mare, coridor sau cămară, în orice colț. Deschizînd ușile sau ridicînd un capac, totul este pregătit pentru lucru. Trebuie doar tras un scaun în față și camuflate ferestrele. Fiecare poate să adapteze ideea de bază la spațiul pe care îl are la dispoziție, la „sculele" lui, la stilul lui de lucru. Atenție! Dacă labora-

torul-mobilă se face într-o cameră obişnuită, nu uitaţi să întindeţi pe jos o folie mare de polietilenă pentru a nu păta parchetul sau covorul cu stropituri care nu pot fi evitate!

Cei mai fericiţi sînt cei care îşi pot încropi un loc permanent de lucru. Trebuie bine gîndită dispunerea diverselor piese. În primul rînd trebuie găsit fluxul optim de lucru. De preferinţă este alegerea unui colţ al încăperii. Se va monta un raft solid pe colţ, la înălţimea unei mese obişnuite. Pe porţiunea mai mică din stînga se va pune aparatul de mărit (acoperit în timpul în care nu se lucrează cu o husă din folie de polietilenă sau pînză deasă!) Pe porţiunea mai mare (acoperită cu un linoleum) să fie loc în ordine pentru tasa cu revelator, cea cu apă şi cea cu fixator, plus încă un recipient cu apă în care se pot clăti degetele, dacă s-au introdus în revelator sau fixaj. Astfel se stabileşte un flux de lucru de la stînga la dreapta, foarte recomandabil pentru uşurinţa lucrului. Deşi pe porţiunea „udă" a raftului s-a avut grijă să se pună un linoleum, este bine ca atunci cînd se lucrează, să se aştearnă şi un strat de hîrtie obişnuită de ziar şi abia peste aceasta să se pună tasele. Hîrtia va suge toţi stropii şi după lucru, cînd se va arunca hîrtia, masa va rămîne curată. Deasupra mesei de lucru se va prinde o etajeră pe care se vor pune sticle, borcane şi micile accesorii (cîntar, menzură, pîlnie, cilindru gradat, termometru etc.). Sub etajeră se va monta lampa de laborator şi un bec alb. Sub raftul-masă, se va face loc pentru păstratul taselor cînd nu e nevoie de ele, a dozelor de developat şi a unui coş de hîrtii. Sub porţiunea de raft pe care se află aparatul de mărit, se va face un sertar pentru hîrtia fotosensibilă, de preferinţă etanş la lumină. Repet că acestea nu pot fi decît sugestii. Soluţiile la faţa locului le va găsi cel ce îşi instalează laboratorul. N-am făcut altceva decît a atrage atenţia asupra unor prevederi necesare şi a propune soluţii izvorîte din practică.

Principalul este ca fotograful să se simtă bine în micul său laborator şi nimic să nu-l împiedice ca să realizeze lucrări cît mai bune.

VII

DEVELOPAREA FILMELOR ALB-NEGRU
— OPERAȚIILE ÎN SUCCESIUNEA LOR
— ANALIZA CRITICĂ
— REMEDIERI

Developarea este, dacă doriți neapărat o comparație, ca mutarea pionului la șah. Dintre toate piesele de pe tabla de șah, numai pionul nu poate fi mutat înapoi. Este o mișcare simplă, însă cu efect ireversibil. Tot astfel, dacă developarea se face greșit, rezultatele sînt compromise. Cunoscătorii vor susține că există metode de remediere — slăbire, întărire, redevelopare — însă acestea, chiar dacă repară în parte stricăciunea, nu pot aduce filmul la calitatea pe care ar fi avut-o dacă era developat corect. Dealtfel, dacă filmul se pătează sau se zgîrie printr-o manipulare neglijentă, nu mai există nici un remediu. Este bine să se cunoască acest adevăr de la început, pentru a se da toată atenția acestei faze atît de importante.

La developare trebuie să se țină seama de trei factori:

— caracteristicile peliculei;

— expunerea și condițiile de iluminare;

— compoziția revelatorului și regimul de developare. Toți acești factori au o înrîurire bine definită asupra rezultatelor. De aceea, se insistă asupra cerinței ca filmul să fie developat de cel care a fotografiat, fiindcă el știe cel mai bine ce a fotografiat, în ce fel de lumină și cum a expus și astfel se pot trage concluzii foarte utile în ceea ce privește fotografiatul.

Există două moduri deosebite de developare:

— pe bază de timp și temperatură și

— developare controlată.

Prima este azi cea mai răspîndită și, în majoritatea cazurilor, rezultatele sînt mulțumitoare. Nici n-ar putea exista productivitate, mai ales în laboratoarele mari, dacă nu s-ar aplica acest mod de developare. Pentru amator, este o modalitate simplă, comodă, care nu-i cere nici un fel de cunoștințe, doar atenția. Al doilea mod, developarea controlată,

prezintă unele dificultăți și cere din partea laborantului experiență și cunoștințe mai aprofundate. Pe vremea materialelor orthocromatice, cînd se developau plăci mari la lumina roșie, se putea controla acțiunea revelatorului la fiecare placă, pe partea cu emulsie, pe spatele plăcii și prin transparență. Fotograful își dădea seama de stadiul developării și putea să intervină, lungind sau scurtînd developarea, mutînd placa în alt revelator sau în apă, întocmai cum se face astăzi cu developatul hîrtiei fotosensibile.

Cu materialele pancromatice, controlul este mai dificil fiindcă lumina becului sau filtrului verde este foarte slabă. Pe de altă parte, lucrîndu-se astăzi cu filme cu 8, 12, 36 sau chiar mai multe cadre, este greu să decizi care cadre să fie salvate și care să fie sacrificate prin devierea de la procesul normal de developare. Totuși, în ciuda acestor dificultăți, fotograful care tinde spre măiestrie, trebuie să se familiarizeze cu developarea controlată.

Ținînd seama de faptul amintit mai înainte, anume că pe un film se află un număr apreciabil de cadre poate cu subiecte foarte diferite, expuse în împrejurări deosebite, se reamintește aici grija specială la fotografiere în ceea ce privește expunerea corectă a fiecărui cadru, pe baza acelorași principii și, pe urmă, deziderAtul ca să se utilizeze acel mod de developare care să dea cel mai mare procentaj de reușite. Aceasta ar fi soluția ideală; să vedem cum se poate ajunge la ea.

În primul rînd trebuie bine cunoscute materialele și toate elementele care au o înrîurire asupra developării.

CARACTERISTICILE PELICULEI

Deosebim o peliculă prin:

— marcă (Kodak, Orwo, Agfa etc.);

— sensibilitatea la culori (orthocromatic, pancromatic, ortho-pancromatic etc.);

— sensibilitatea la lumină (grade DIN sau ASA etc.);

— numărul de șarjă al emulsiei;

— data de expirare.

Nu toate aceste caracteristici au aceeași însemnătate la developare. Este totuși bine ca ele să fie știute, pentru că uneori, cînd rezultatele nu sînt cele așteptate, să se poată cel puțin găsi explicația nereușitei. De exemplu, se observă cîteodată deosebiri foarte mari în regimul de developare la filme cu caracteristici similare, însă de mărci diferite. Unele filme care se apropie de data de expirare, cer o developare prelungită, deoarece ele pierd din sensibilitatea lor. Altele, deși sînt manipulate la

filtrul de lumină corespunzător, la care se lucrează de obicei, au tendința de a se voala.

O caracteristică principală însă, de care trebuie să se țină seama la orice marcă sau sortiment de film, este sensibilitatea la lumină. Trebuie să știm dacă filmul pe care îl avem de developat face parte din una din aceste categorii: film de sensibilitate mică (10—15 grade DIN) însă cu contrast mare, film de sensibilitate medie (15—22 grade DIN) sau film de sensibilitate mare (peste 22 grade DIN) cu contrast redus. Fiecare din aceste categorii cere un alt regim de developare, după cum urmează:

10—15° DIN	revelator foarte compensator	timp scurt
15—22° DIN	revelator compensator	timp mediu
peste 22° DIN	revelator compensator	timp lung.

De asemenea, dacă se lucrează pe format mic (35 mm) trebuie știut că filmul cu cît este mai sensibil, cu atît are granulație mai mare și prin urmare cere un revelator cu efecte microgranulare mai accentuate.

Pentru rezultate constant bune și sigure, este bine ca fotograful să se obișnuiască cu o singură combinație film+revelator+timp. Familiarizarea cu aceleași caracteristici este adesea secretul multor succese.

EXPUNEREA ȘI CONDIȚIILE DE ILUMINARE

Fotograful care lucrează rar, ocazional, însăilează uneori pe filmul său de 36 de cadre un amalgam foarte eterogen de subiecte: peisaje pe soare și ploaie, portrete în aer liber, în casă, cu fulger electronic și cu proiectoare, interioare de clădiri, naturi moarte etc. Fără a avea vreo îndoială asupra corectitudinii expunerilor sale sau asupra grijii cu care își developează filmul, se poate prezice că el nu va avea rezultate optime pe întreg filmul. Desigur, toate cadrele vor fi utilizabile, dacă a lucrat corect. Însă există o deosebire esențială între „corect" și „perfect". Trebuie din nou să amintim aici acel cuvînt „măiestrie", care umple spațiul dintre corect și perfect și, mai departe, spre interpretare.

Există cîteva reguli care scot în evidență incompatibilitatea expunerilor și developărilor corecte la subiecte cu caracteristici deosebite. Astfel, subiectele cu contraste mari trebuie fotografiate cu un timp de expunere mai lung decît cel normal iar timpul de developare să fie mai scurt. Bineînțeles, că la subiectele plate, fără contraste, trebuie procedat invers. Mai departe. Cadrele realizate cu fulger electronic trebuie developate un timp mai lung decît cel normal, mergînd chiar pînă la un plus de 50 la sută. Un portret în aer liber cere o expunere mai lungă decît peisajul înconjurător. La fotografiile realizate în interioare în care lumina vine prin ferestre, este nevoie de un revelator foarte compensator, care să

echilibreze marile diferențe în iluminarea diferitelor porțiuni ale încăperii. Iată dar că numai din cîteva exemple reiese că nu toate subiectele pot fi expuse și developate după un barem unic pentru a obține negative perfecte. Din acest punct de vedere este avantajat fotograful care lucrează pe format 6/9, deoarece el are pe un film de 8 cadre doar 1—2 subiecte.

Celui care citește această carte, trebuie să-i fie clar un lucru: există metode „standard" pentru a obține rezultate corecte, utilizabile; de exemplu, în acest context, expunerea corectă pe baza indicațiilor unui exponometru bun și developarea într-un revelator compensator la timpul și temperatura recomandată. Există o fază superioară, am denumit-o „perfectă", în care este nevoie de o cunoaștere mai aprofundată a materialelor și a rolului developării în relația lumină-imagine argentică; aici este nevoie de procedee individuale pentru fiecare tip de subiect și iluminare. Mai există o fază — aceea de interpretare personală. Aici nu poate fi vorba nici de corect, nici de perfect, ci de ceva greu de definit: concepția, simțirea, voința autorului imaginii.

Acela care a studiat și a experimentat latura interpretativă a fotografiei și a explicat-o magistral, a fost Ansel Adams (născut în anul 1902, la San Francisco). În afară de numeroase albume de o înaltă ținută artistică, el și-a așternut gîndurile și și-a dezvăluit metodele de lucru într-o amplă lucrare intitulată „Basic Photo" (Morgan&Morgan Inc. New York — prima ediție a apărut în 1948) pe care o dedică „oricui este preocupat de dezvoltarea fotografiei directe și crede în afirmația simplă a obiectivului". El a elaborat procedeul determinării expunerilor selective pe baza sistemului de zone de intensități luminoase și a lansat cuvîntul „vizualizare" ca proces de analizare a subiectului în termeni de aspect dorit al fotografiei mărite.

Ocupîndu-se de probleme tehnice, el afirmă: „Deși este de cea mai mare însemnătate pentru chimist, fizician și fabricant, sensitometria, sub aspectul ei obișnuit, nu îl privește pe fotograful propriu-zis. Important însă este ca fotograful să fie conștient de baza practică a sensitometriei și să posede o cunoaștere a relației dintre expunere și densitate, ceea ce îi va folosi în munca sa".

Vorbind despre metoda zonelor, Ansel Adams spune: „Principalul avantaj al acestei abordări este că înlesnește mai ales o concepție și o înțelegere a valorilor emoționale și interpretative, mai mult decît o simplă reproducere mecanică a tonalităților. Procedeele descrise în această carte încearcă să umple golul dintre sensitometrie și fotografie aplicată. Problema sugerează relația dintre Helmholtz și Beethoven — dintre teoria sunetelor și creația de muzică expresivă".

Ansel Adams propune o scală de cenușiuri formată din 10 trepte, pornind la o extremitate cu negru opac, trecînd prin 8 gradații de cenușiu din ce în ce mai deschis, pînă la alb, ultima treaptă. Aceste trepte,

reprezintă tonalitățile subiectului așa cum apar în mărirea fotografică, nu cum apar ochiului cînd privește chiar subiectul. Este foarte important de reținut această deosebire, anume că zonele se referă la posibilitățile hîrtiei fotosensibile, nu la valorile reale ale subiectului, care se întind pe o scală mult mai lungă.

Să arătăm ce include Adams în fiecare dintre zone:

Valori joase	
Zona 0	Lipsă totală de densitate (transparența totală) în imaginea negativă, în afară de densitatea suportului plus voal. În mărire, negru total.
Zona I	Valoarea efectivă a pragului. Prima treaptă deasupra negrului total. Tonalitate slabă, însă lipsă de textură (detalii).
Zona II	Prima sugerare de textură. Tonalități adînci, reprezentînd partea cea mai întunecoasă a imaginii în care sînt necesare anumite detalii.
Zona III	Materiale în general închise. Valori joase prezentînd bine detaliile.
Valori medii	
Zona IV	Frunziș în general închis. Rocă închisă. Umbrele din peisaj. Valoare recomandată pentru umbre la portret în soare.
Zona V	Cer senin de nord (în redarea pancromatică.). Piele (ten) de culoare închisă. Rocă cenușie. În general lemn expus la intemperii. Cenușiu mijlociu.
Zona VI	Piele de căprioară în lumina soarelui sau la lumină artificială și în lumină difuză reflectată de cer sau în lumină foarte difuzată (în redare ortocromatică). Umbre pe zăpadă în peisaje însorite de iarnă.
Valori înalte	
Zona VII	Piele (ten) foarte deschisă. Obiecte de un cenușiu deschis. Zăpadă cu lumină foarte oblică laterală.
Zona VIII	Alburi cu detalii și valori delicate (alburi care nu sînt blocate). Zăpadă în umbră transparentă. Puncte apicale pe piele de căprioară.
Zona IX	Suprafețele albe strălucitoare. Zăpadă în lumină directă de soare. Alb fără detalii. (Singurele subiecte cu valori mai înalte decît zona IX ar fi sursele de lumină, reale sau reflectate, însă acestea desigur vor fi redate pe fotografie ca valoarea maximă pur albă a hîrtiei).

Adams adaugă că din rațiuni estetice și practice, tabelul de mai sus ar trebui considerat doar ca un stimulent pentru găsirea de corespondențe personale, cu care fotograful să fie cît mai familiarizat.

Scala de cenușiuri cu 10 zone este baza procesului de vizualizare. Să-i dăm cuvîntul tot lui Ansel Adams (*Basic Photo*, vol. II, pag. 21): „Conceptul de vizualizare, așa cum este propus în această lucrare, este extrem de important; este o abordare subiectivă, creatoare și nu trebuie să se confunde cu o abordare de „reproducere de tonuri" fotometrică, stabilită prin senzitometrie.

O copie fotografică este fie reprezentarea unui subiect, fie o interpretare liberă a acestuia.

În primul caz, valorile din copie se înrudesc cît mai strîns cu luminozitățile (reflexiile) subiectului; totuși aceasta nu este decît o reprezentare *sugestivă*, deoarece nici o copie nu poate să reproducă cu succes luminozitățile subiectului obișnuit. Dar dacă valorile, așa cum sînt redate, au o relație proporțională cu acelea ale subiectului, atunci reprezentarea poate fi considerată „literală".

Dacă se decide ca fotografia să fie o interpretare liberă, atunci valorile din copie pot reprezenta o deviere marcată de la realitate. Valorile se modifică prin expansiunea sau diminuarea contrastului — prin controlul expunerii și developării — și exagerări suplimentare sînt posibile prin filtre... Exagerări ale contrastului, accentul pe texturi (detalii) precum și elemente subiective pe care poate să le introducă fotograful asigură un spectru larg de posibilități interpretative, fără a devia de la o tehnică fotografică directă. Limitele sînt atît de natură estetică și subiectivă, cît și fizică și obiectivă.

Primul pas în vizualizare — deci în interpretarea fotografică — este de a deveni conștient de lumea din jurul nostru. Trebuie să examinăm și să explorăm ceea ce se află înaintea ochilor noștri, nu numai ca semnificație, substanță (materie), formă și textură, dar și ca relație între luminozități și tonalități... Ar trebui să începem prin încercarea de a vizualiza albul, negrul și cenușiul mijlociu și abia după aceasta, treptele mai subtile ale scalei... Educarea în vizualizarea valorilor din copiile fotografice poate fi comparată cu educarea muzicianului pentru recunoașterea tonalității, sau a simțului pictorului pentru valori și relații coloristice..."

Deși acest citat este lung, mărturisesc cu toată sinceritatea că aș continua să-l citez pe Adams, fiind convins că valoarea inestimabilă a ideilor sale poate îmbogăți munca oricărui fotograf.

Concluziile și deciziile următoare vizualizării determină atît timpul de expunere cît și caracterul developării, acestea fiind stabilite chiar înainte de a apăsa pe declanșator.

Latura interpretativă a actului de fotografiere se desfăşoară în timpul procesului de vizualizare, cînd se „vede" mărirea gata. După aceasta urmează operaţii tehnice: a) măsurarea cu exponometrul a luminii reflectate a subiectului; b) corelarea luminozităţilor cu scala de cenuşiuri, determinînd locul unde se va plasa cenuşiul mijlociu; c) stabilirea caracteristicilor de developare (compoziţia revelatorului, timpul de developare etc.) pentru obţinerea unui negativ cu gradaţia dorită.

Fără înţelegerea acestei dialectici strînse dintre lumină, la o extremitate, mărire, la cealaltă extremitate, nu poate exista calitate (vezi şi observaţiile din „Farmecul luminii" vol. I, Editura tehnică, de Eugen Iarovici). Greşit gîndesc aceia care consideră fotografiatul, developatul şi măritul ca faze separate, fără vreo interdependenţă. Greşit procedează aceia care iau drept „sfinte" toate „datele obiective" şi „indicaţiile precise" date de producătorii de aparatură şi materiale fotografice. Fiecare exponometru, obturator, obiectiv îşi are „capriciile" sale (ca să nu mai vorbim de capriciile fotografului!). Fotografiaţi acelaşi subiect, cu acelaşi timp de expunere, cu acelaşi aparat, însă cu trei obiective diferite (superangular, normal şi un teleobiectiv) şi în 80% din cazuri veţi putea observa mici deosebiri între aspectul celor trei negative obţinute. De fapt, pe parcursul lumină-mărire se însumează şi se anulează o serie întreagă de devieri mai mari sau mai mici de la „datele obiective". Norocul este că pelicula „iartă", revelatorul „iartă" şi la mărire există „remedii". Însă nu această încredere oarbă în iertări şi remedii poate duce la măiestrie.

Stăpînirea tehnică în scopuri creatoare se referă tocmai la eliminarea întîmplărilor, pe baza cunoaşterii, pe baza experimentării şi a găsirii procedeelor adecvate aparaturii şi materialelor cu care se lucrează.

COMPOZIŢIA REVELATORULUI ŞI REGIMUL DE DEVELOPARE

Multă cerneală s-a irosit cu discutarea comparativă a meritelor diverselor reţete de revelatoare. Într-adevăr, este una dintre problemele cele mai importante care îl confruntă pe fotograf. Deoarece primele rezultate concrete sînt văzute abia după developare, fotograful este înclinat să pună toată vina, sau să aducă toate laudele, revelatorului. Iată ce spune tot prietenul nostru Ansel Adams în această privinţă (*Basic Photo*, vol II, pag. 67): „Poate că nici o artă, ştiinţă sau meserie nu s-a dezvoltat printr-o combinaţie atît de extraordinară de ştiinţă pură, vrăjitorie pură şi gînduri bazate pe dorinţă, ca ceea ce constituie procedeele general acceptate în fotografie. Mai ales în operaţiile de developare, persistă şi înfloreşte o scamatorie ciudată". După această observaţie iro-

nică, dar atît de adevărată, este greu să abordăm subiectul developării, învăluiţi într-o togă academică. Să facem totuşi efortul necesar.

Oricît am analiza reţetele, sub toate aspectele, trebuie mereu să ne amintim că revelatorul nu este o fiertură magică, care, pusă în contact cu o bucată de peliculă, produce în mod misterios o operă de artă.

Înainte de toate trebuie să se cunoască *substanţele care compun un revelator.* Ele pot fi grupate în cinci categorii după rolul pe care îl îndeplinesc în procesul de developare.

— *Agentul de developare* — de fapt acesta îndeplineşte rolul principal, anume transformarea imaginii latente în imagine vizibilă, prin transformarea compuşilor de argint impresionaţi de lumină în argint metalic. Cei mai cunoscuţi agenţi sînt: metol, hidrochinona, amidol, pyrogalol, glycin etc. Un revelator poate conţine mai mult de un agent, exemplul cel mai curent fiind revelatoarele care conţin şi metol şi hidrochinonă.

— *Substanţe conservante* — agenţii de developare au tendinţa de a se oxida în contact cu apa şi aerul. Pentru a preveni aceasta şi deci pentru a prelungi viaţa revelatorului şi evita pătarea, se include în reţetă un conservant, de obicei sulfit de sodiu.

— *Accelerator* — pentru ca agentul de developare să poată acţiona, este nevoie de un mediu alcalin cu un pH destul de ridicat. În acest scop se utilizează carbonat de sodiu sau potasiu, hidroxid de sodiu, borax, metaborat de sodiu etc.

— *Antivoal* — aproape în toate formulele se recomandă bromura de potasiu. Prin calitatea pe care o are de a frîna developarea şi a mări contrastul, împiedică revelarea argintului neimpresionat de lumină, care s-ar evidenţia ca un voal uşor cenuşiu, mai ales în porţiunile de umbră.

— *Diverse* — în multitudinea de reţete existente apar unele substanţe cu roluri care nu sînt bine confirmate ca, de exemplu, sare de bucătărie, zahăr etc. O excepţie o formează agenţii de developare cu efect microgranular (parafenilendiamina, orthofenilendiamina, phenidon etc.) sau substanţe cu nume de fabrică (Elon, Meritol, Kodalk, Calgon etc.) care înlocuiesc alte substanţe.

Prin combinaţii (unele foarte năstruşnice!) între marele număr de substanţe, în cantităţi şi proporţii diferite, se obţin multe sute de reţete (şi subsemnatul a compus o reţetă!), unele cu funcţii diferite, altele (majoritatea) cu efecte foarte greu de deosebit.

S-a convenit în mod tacit ca revelatoarele negative să fie clasate în următoarele grupe:

— revelatoare cu contrast mare;

— revelatoare cu contrast normal;

— revelatoare cu contrast mic (compensatoare, egalizatoare);

— revelatoarea speciale, de exemplu rapide, pentru reproduceri, pentru raze X, tropicale etc.;

— revelatoare microgranulare — cu caracteristici diferite: obişnuite, compensatoare sau mijlocii şi super-microgranulare.

Ca aproape orice fotograf, trebuie să mărturisesc şi eu că mi-am pierdut foarte mult timp studiind compoziţia revelatoarelor, experimentînd diferite formule, în speranţa de a găsi un revelator care să mă mulţumească din toate punctele de vedere. Ca aproape orice fotograf, trebuie să mărturisesc şi eu că un astfel de revelator nu există. Prin truda mea am descoperit însă confirmarea unor adevăruri exprimate de mari fotografi, de creatori în arta fotografică, deosebite de cele propuse de chimişti, tehnicieni sau autori de manuale care se „inspiră" din reclame. Iată cîteva din aceste adevăruri:

— În practicarea fotografiei există trei domenii absolut diferite: a) fotografia tehnică, utilitară, comercială; b) arta fotografică. În primul domeniu, importantă este perfecţiunea, în cel de-al doilea, interpretarea. Ambele sînt tot atît de greu de obţinut. c) Mai există un domeniu în care perfecţiunea sau interpretarea rămîn doar deziderate — este ceea ce se numeşte în general fotografia de amatori.

— Fără a-i nega valoarea, mai importantă decît calitatea negativului este calitatea mesajului artistic şi stilul în care este comunicat.

— Negativul poate fi considerat „bun" atunci cînd fotograful care l-a obţinut poate realiza cu el mărirea care încorporează obiectivul principal care l-a determinat să fotografieze un anumit subiect.

— Nu există reguli general valabile şi nici revelatoare universale. Există doar o măiestrie (la care se ajunge prin cunoaştere aprofundată şi experimentare inteligentă) care îl ghidează pe fotograf să aleagă metodele cele mai potrivite pentru sarcina pe care şi-o propune, pe baza mijloacelor pe care le posedă.

— Cu cît se tinde mai mult spre simplificare, aruncînd peste bord balastul unor procedee insuficient verificate, cu atît cîştigă mai mult latura creatoare a fotografiei.

Faţă de aceste adevăruri — cu care nădăjduiesc că sînteţi de acord — să încercăm să găsim soluţiile cele mai indicate.

Orice fotograf exigent, dacă îşi analizează lucrările pe o perioadă mai îndelungată va constata că mai bine de nouăzeci la sută sînt subiecte care, din punct de vedere tehnic, nu au pus probleme ieşite din comun. Deci, puteau fi rezolvate prin metodele obişnuite: developare într-un revelator (super) microgranular (care, în general, este şi compensator), la timpul şi temperatura normale determinate prin experiment. Numai

cîteva cadre ar fi necesitat o tratare mai deosebită. În ce direcție? Analiza atentă ar arăta că mai ales înspre contrast.

Se știe că la un negativ nu se poate adăuga nimic (sau prea puțin!). Dacă, după developare, negativul nu are detalii în umbre, este sticlos în acea porțiune, cel mult se poate adăuga un voal cenușiu, însă detaliile sînt definitiv pierdute. Pe de altă parte, un negativ cu o gamă tonală întinsă, poate fi transformat — fără nici o pierdere de calitate, chiar și fără pierderea negativului — într-un negativ cu un contrast oricît de mare dorim. Urmează deci că un negativ moale, cu multe detalii în toate zonele, este de preferat unui negativ contrast.

De aceea, recomand ca orice film, indiferent de caracteristicile subiectului, să fie astfel developat, ca să se obțină o gradație cît mai extinsă. Recomandația mea este oarecum în contradicție cu indicațiile lui Ansel Adams care pledează pentru interpretarea individuală a fiecărui cadru. Adams însă lucrează numai pe format mare cu planfilme sau plăci. Recomandația mea este adresată acelora care lucrează pe filme de 36, 12 sau 8 cadre, unde, după cum s-a arătat, este greu de ales ce se sacrifică și ce se interpretează. Dealtfel, chiar Adams recunoaște acest adevăr cînd vorbește despre filmele de format mic (*Basic Photo* vol. 2, pag. 91): „Cînd se lucrează pe format mic, este mult mai puțin „spațiu de manevră" (posibilități de manipulare) pentru modificarea procedurilor de developare în scopuri speciale, decît cu negativele mai mari. De aceea, vizualizarea nu trebuie să se bizuie pe controale speciale care ar influența în mod defavorabil mărimea granulației".

Cum rămîne însă cu interpretarea? Cu tratarea individuală a fiecărei imagini? Aceasta se va face la mărit, prin combinarea negativului cu diferitele gradații de hîrtie și cu revelatoare cu acțiuni diferite. Și, dacă totuși astfel nu se pot obține rezultatele dorite cu negativul realizat prin developarea moale, se poate copia negativul rebel pe peliculă mai contrastă, developată la rîndul ei într-un revelator mai energic, o dată, de două ori, pînă cînd se obține gradația dorită. Astfel, negativul original rămîne intact.

Sistemul zonelor și vizualizarea trebuie adaptate la un revelator și un timp de developare determinate prin probe care, bineînțeles, trebuie să includă și probe de mărit cu utilajul și materialele existente.

Înainte de a trece la discutarea unor subtilități în developare, este bine să vedem care este acel procedeu care poate fi aplicat la majoritatea filmelor.

Ținta spre care trebuie să tindă fotograful la developare este obținerea unor negative cu următoarele caracteristici:

— să fie de densitate relativ mică, să aibă transparență chiar și în porțiunile cele mai negre (lumini);

— să aibă o bogată gradație de tonalități, atît în umbre cît și în lumini, fără suprafețe sticloase (complet transparente) și fără suprafețe opace, negre;

— granulația să fie redusă la minimum posibil.

(Nu includem în enumerare cerințe elementare cum ar fi lipsa voalului, a petelor, a zgîrieturilor sau impurităților).

De fapt aici ar trebui să amintim despre densitometrie și stabilirea unor curbe caracteristice optime. Nu o fac, nu din originalitate, ci din simplul motiv că nu am întîlnit încă un fotograf care să aibă în dotarea lui un densitometru pe care să-l folosească pentru a ști dacă negativele sale sînt bune sau nu. Nu mă îndoiesc că în laboratoare mari, în care se tinde spre automatizarea proceselor, densitometrul ca aparat de măsură este necesar. Să ne mulțumim să știm că există posibilități obiective. științifice, de determinare în expresie numerică a calității negativelor și să încercăm, cu posibilitățile pe care le avem, să determinăm prin probe calitatea negativului și mai ales să știm cum se poate obține acesta. Ceea ce propun este la îndemîna oricui și, cu puțină experiență care se cîștigă chiar în timpul lucrului, rezultatele vor fi foarte bune.

Calitatea bună a unui negativ se vădește la mărit. El poate fi mărit pe hîrtie cu gradație normală, la expuneri relativ scurte și apar detalii atît în umbre, care merg pînă la negru, cît și în lumini, care ajung în punctele apicale la alb curat. Rezultatele acestea se obțin la subiectele obișnuite, fără a interveni cu rețineri sau lungiri ale expunerii pe anumite porțiuni, fără intervenții în mersul developării normale a hîrtiei.

Un negativ cu astfel de caracteristici, dacă a fost corect expus la fotografiere, poate fi obținut prin developarea într-un revelator egalizator, microgranular. Există multe mărci de astfel de revelatoare gata preparate, precum și foarte multe rețete pentru ca fotograful să-și prepare singur revelatorul.

Revelatoarele gata preparate se pot procura sub două forme: punguțe (de obicei 2) cu substanțele sub formă de praf sau granule, care trebuie doar dizolvate într-o ordine indicată, în apă de robinet încălzită la 40°C. Cealaltă posibilitate este sub formă de soluție foarte concentrată, care se diluează în proporții indicate, tot cu apă de robinet, la temperatura pe care trebuie să o aibă revelatorul — acum aceasta s-a generalizat la 20°C pentru filmele alb-negru.

Ambele forme — praf sau soluție concentrată — au avantaje și dezavantaje. Primele se găsesc într-o mai mare varietate de rețete cu caracteristici speciale. Dezavantajul lor este că odată dizolvate, ele trebuie folosite într-un termen relativ scurt — două-trei luni — și pe măsură ce se developează cîte un film, ele se epuizează și trebuie prelungit timpul de developare. În ceea ce privește soluția concentrată se găsește ORWO „R09". Însă prin diluție cu diverse cantități de apă, se poate

obține o gamă mare de grade de contrast și la diluții mari, 1/80—1/150, revelatorul devine foarte compensator și dă o granulație foarte fină. Marele avantaj este că soluția concentrată își menține calitățile pe perioade foarte lungi (2—3 ani) și datorită faptului că se prepară cantitățile necesare de revelator, scurt timp înainte de developare și după aceea se aruncă, de fiecare dată cînd se developează, revelatorul este proaspăt și nu trebuie făcute calcule care să țină seamă de epuizare sau învechire. De aceea, amatorul care lucrează mai des poate folosi și revelatorul livrat sub formă de praf, pe cînd cel care lucrează mai rar, este recomandabil să utilizeze cel sub formă de soluție concentrată.

Sub orice formă s-ar livra revelatorul, în prospectul care se găsește în fiecare ambalaj, se indică timpul corect de developare, pentru diversele categorii de filme. Totuși, ținînd seama de cele arătate cînd s-au amintit caracteristicile filmelor, se recomandă ca fotograful să facă un film-test cu diverși timpi de developare. În acest scop se va proceda astfel: se vor face cinci expuneri cît mai corecte cu același subiect (de exemplu, o vedere prin fereastră într-o zi cu soare), lăsîndu-se între fiecare cadru consecutiv cîte o expunere făcută cu capacul pe obiectiv. Se va folosi un film de sensibilitate medie (20° DIN) pe care intenționăm să-l adoptăm pentru majoritatea lucrărilor. După expuneri, se taie bucata respectivă de film (la întuneric în laborator) și se introduce în revelatorul gata pregătit în doză, la temperatura cerută. Se va avea grijă să existe la îndemînă o bucată de film, lungă cît două cadre, și o foarfecă. Dacă timpul de developare normal, indicat în prospect, este de 20 de minute, la 16 minute se va tăia din filmul-test prima expunere (atenție! la filmele de 35 mm, se taie mai întîi primele două cadre care se trag de obicei „în gol" și apoi, cu ajutorul bucății de film de două cadre se măsoară și se taie expunerea care ne interesează — cadrul tras cu capac compensează lipsa de precizie inerentă manipulării la întuneric).

Această primă bucată se va introduce în baia de fixaj. La 18 minute, apoi la 20, 22 și 24 minute se va repeta aceeași operație. După fixare, spălare și uscare, cele cinci expuneri se vor așeza în ordine (la filmele de 35 mm este mai ușor pentru că există numerotare pe margine, la filmele 6/9 trebuie scrijelate numere de ordine pe partea cu emulsie), de preferință între două geamuri. Acum, în tihnă, se pot analiza rezultatele și trage concluzii asupra timpului optim de developare. Cu negativul considerat optim se vor face și probe de mărit pentru a controla cum se comportă cu hîrtia pe care o avem, deoarece uneori, hîrtia pe care o putem procura nu se „împacă" decît cu un anumit tip de negative pe care trebuie să ne străduim să-l producem. La fiecare schimbare a uneia din cele trei componente — film, revelator, temperatură — este recomandabil să se procedeze la probe ca cele de sus, urmate de proba de mărit.

Cu timpul, pe baza experienţei, noţiunea de „negativ optim“ devine o chestiune personală. Pe baza înţelegerii acestei noţiuni se dezvoltă anumite preferinţe care duc la fotografii de un stil foarte personal. Aşa, de pildă, unii fotografi preferă negative foarte transparente pe care le măresc numai pe hîrtie cu contrast mare, pentru a obţine acele lucrări cu mari suprafeţe de un negru adînc în care detaliile din umbră sînt abia vizibile. Alţii, dimpotrivă, lungesc intenţionat timpul de developare, pentru a obţine umbre transparente, luminoase. După cum se vede, developarea filmelor care este considerată în general o operaţie de rutină, poate deveni, după depăşirea unor anumite praguri, o chestiune de mare măiestrie. Trebuie învăţată bine şi executată cu cea mai mare scrupulozitate.

La sfîrşitul volumului, în anexă, se prezintă un număr de reţete de revelatoare. Sînt revelatoare dintre cele mai cunoscute, utilizate de mulţi dintre cei mai buni fotografi. Chiar dacă vă îndemn sau nu, sînt sigur că veţi experimenta vreo cîteva şi apoi în întîlnirile cu confraţi veţi discuta cu înfierbîntare meritele şi defectele unuia sau altuia. Veţi găsi susţinători ai phenidonului, ai paraphenilendiaminei sau ai amidolului etc. şi veţi afla partizani ai unor procedee dintre cele mai curioase. Pentru ca deruta dumneavoastră să fie cît mai completă, developaţi un film de probă într-un revelator obişnuit de hîrtie, diluat la 1/20—1/30! Dacă determinaţi corect (prin probe!) timpul de developare, veţi avea, dumneavoastră şi convivii dumneavoastră, una dintre cele mai mari surprize...

Adevărul este de partea celor care ştiu ce vor şi ştiu cum să obţină etalonul propus. În alegerea unui revelator trebuie să existe un punct de vedere pragmatic, care să ţină seama de un complex de condiţii — calitatea finală, uşurinţa în manipulare, timpul de developare, caracteristici constante, siguranţă, economicitate, adaptare la stilul personal şi la utilajul şi materialele existente. Nu foloseşte la nimic un revelator cu performanţe de vîrf în ceea ce priveşte granulaţia, dar care produce negative atît de transparente încît nu pot fi mărite. Tot astfel, nu este util un revelator care îşi pierde brusc calitatea prin învechire sau prin depăşirea unui anumit timp de developare, sau un revelator care este foarte sensibil la cele mai mici schimbări de temperatură.

Pentru obţinerea acelui negativ optim pe care l-am descris, trebuie umblat cu gingăşie, da, gingăşie!, cu emulsia. Ea nu trebuie forţată în nici un fel. Azi, datorită marilor progrese realizate de industria producătoare de materiale fotosensibile, emulsiile sînt calitativ mult superioare celor de acum puţini ani în urmă. 23° DIN a fost nu de mult o performanţă de sensibilitate plătită cu granulaţie cît bobul de orez. Astăzi, 27° DIN a ajuns o sensibilitate curentă la care se recurge fără a avea în faţă spectrul unei granulaţii supărătoare. Acest progres nu

mai ridică chiar cu atîta stringență problema granulației cu care, dealtfel, atît fotografii cît și privitorii de fotografii s-au obișnuit. În schimb însă, mai ales datorită răspîndirii atît de spectaculoase a aparatelor de format mic, se cer performanțe superioare în ceea ce privește definiția celor mai mici detalii, prezența acestora în umbre și lumini. Orice blocare a acestora, orice iradiere sau difuzie a luminii în emulsie, provoacă porțiuni neclare, ștergerea amănuntelor. Claritatea imaginii depinde, desigur, de calitatea obiectivului și a peliculei în primul rînd, ea poate fi serios afectată de o developare defectuoasă.

Orice forțare a emulsiei provoacă granulație și neclaritate. De aceea vorbeam mai înainte de gingășie, pentru că developarea înseamnă multă finețe. Cu greu ne putem închipui cît de subțire este stratul de emulsie. Ei bine, din această subțirime, revelatorul trebuie să afecteze numai suprafața și trebuie să facem aceasta atît de ușor, de delicat, încît să nu producă nici o perturbație, nici o aglomerare de molecule. De aceea, se recomandă ca mai ales agentul de developare și acceleratorul să lucreze cît mai lin, pentru ca acțiunea de developare să nu se facă brusc, ci într-un timp relativ lung și se preferă revelatoarele mai diluate, la temperaturi care să nu fie prea ridicate (25°C este considerată o limită superioară). Este bine ca orice fotograf să caute să cunoască mai ales principalele caracteristici ale agenților de developare și ale substanțelor acceleratoare.

C. I. Jacobson, Ph. D., în cartea sa „Developing — The negative technique" (The Focal Press, London — New York), una dintre cele mai serioase și cuprinzătoare lucrări în acest domeniu, consideră ca foarte importante în judecarea proprietăților agenților de developare, următoarele aspecte: solubilitatea; tendința spre voal și/sau colorarea filmului sau a degetelor; reacția la schimbări de temperatură; reacția la prezența bromului; comportarea cu substanțe alcaline; calități în păstrare și coeficient de epuizare.

În ceea ce privește substanțele acceleratoare, acestea se pot împărți în trei grupe: *energice*, substanțe alcaline caustice; *medii*, carbonatul de sodiu și cel de potasiu; *cu alcalinitate redusă*, borax, biborat de sodiu, acetonă etc.

În ceea ce ne interesează, trebuie știut că revelatoarele cu alcalinitate redusă sînt cele mai bune pentru o developare microgranulară și compensatoare.

Deoarece diluția cu apă (pH 7) reduce alcalinitatea, unii fotografi se întreabă dacă este mai bine să utilizeze o substanță alcalină energică într-o diluție mai mare, sau o substanță cu alcalinitate redusă într-o concentrație mai ridicată. Răspunsul dat de Jacobson (op. cit., pag. 68—69) este că se va obține un revelator cu caracteristici mai constante prin folo-

sirea unei substanțe cu alcalinitate redusă într-o concentrație relativ mai ridicată.

Să vedem mai departe ce alte posibilități există „în amestecul acesta dintre știință pură și vrăjitorie pură" pentru a obține negativul rîvnit.

Developarea este o reacție chimică (și fizică!) în care cele două părți puse în contact — emulsia și revelatorul — se influențează reciproc. De obicei, noi sîntem mai conștienți de influența revelatorului asupra emulsiei — constatăm că filmul a fost „developat". În ceea ce privește însă influența emulsiei asupra revelatorului în timpul developării, știm mai puțin. Constatăm doar, după un timp, că revelatorul nu mai „lucrează" bine, și-a pierdut din calități, din energie și spunem că s-a „epuizat". Dăm vina pe „învechire" și preparăm un revelator „proaspăt". Așa și este. Dealtfel în toate instrucțiunile care însoțesc revelatoarele gata preparate se arată că, pentru fiecare film developat, trebuie să se prelungească timpul de developare cu 1—1,5 minute și, după prelucrarea a 6—10 filme, revelatorul trebuie aruncat (sau să i se adauge un regenerator). Această epuizare se produce *în timpul* developării și *într-un anumit fel,* pe care este bine să-l cunoaștem. Nu vreau să intru în subtilități de chimie și de aceea mă voi limita la un limbaj pe înțelesul tuturor. Deci, iată ce se întîmplă: emulsia se îmbibă cu revelator și are loc reacția chimică. Ea va fi mai puternică — adică va „epuiza" mai puternic revelatorul — acolo unde mai multă lumină a atins granulele de argint și unde acestea se transformă în argint metalic. În porțiunile mai puțin luminate, acolo unde se formează o cantitate mai redusă de argint metalic, reacția, epuizarea, va fi mai slabă. Se produce astfel un dezechilibru pe suprafața de contact a revelatorului cu emulsia: pe unele porțiuni va acționa un revelator epuizat, pe altele unul proaspăt. De aceea, filmul trebuie mișcat în timpul developării, astfel ca mereu să vină revelator proaspăt pe întreaga suprafață. Mișcarea însă nu trebuie să fie continuă. Se recomandă ca în tot timpul developării, la fiecare minut, filmul să fie mișcat timp de 15 secunde. Mișcarea, desigur, influențează timpul total de developare. De aceea, fotograful trebuie să se stabilească la un anumit ritm de mișcare.

Dar această îmbibare cu revelator care își modifică energia în mod diferit, după cum se află în contact cu porțiuni de lumini sau de umbre, poate fi utilizată cu succes în compensarea contrastelor. Unii fotografi aplică metoda de developare intermitentă revelator—apă, prin care obțin negative cu o gradație foarte lină. Ei mențin un timp (2—3 minute) filmul în revelator, timp în care are loc o mișcare aproape continuă și emulsia se îmbibă cu revelator proaspăt. Apoi transferă filmul în apă, în care îl lasă nemișcat 1—2 minute. În acest răstimp, developarea continuă mai ales în porțiunile de umbre, unde n-a fost încă epuizat și în lumini, unde n-a mai rămas substanță activă, developarea este oprită.

Filmul se transferă din nou în revelator pentru îmbibare cu revelator proaspăt (2—3 minute) apoi iar în apă (1—2 minute). Operația continuă pînă cînd timpii însumați în revelator sînt egali cu timpul total recomandat pentru revelatorul respectiv. Deși manipularea este greoaie, rezultatele sînt foarte bune. Personal aplic altă metodă. Developez filmul timpul stabilit prin teste și apoi îl introduc în apă, unde îl las nemișcat 3—5 minute. E mai simplu și rezultatele sînt foarte bune. Apar chiar și cele mai fine amănunte din umbre.

Developarea în două băi. Unii autori recomandă cu multă insistență această metodă, printre care și C. I. Jacobson, în lucrarea citată, la pag. 173—174: „Prima baie conține numai agentul de developare și substanța de conservare și de aceea în această baie nu are loc nici o revelare sau numai una incompletă. Filmul devine doar saturat cu această soluție. Deoarece nu are loc nici o reacție chimică, nu se modifică proprietățile băii. Prin urmare, această baie avînd proprietăți stabile, permite obținerea unor rezultate foarte constante. Concentrația băii poate fi modificată după dorință și astfel se poate influența gradul de contrast al negativului într-o măsură destul de mare... Developarea propriu-zisă are loc în cea de-a doua baie care conține substanța alcalină: aici are loc reacția chimică, însă nu chiar în aceeași proporție ca în revelatorul obișnuit. Filmul este deja imbibat și saturat cu revelator proaspăt și de aceea procesul de developare se face repede și complet. În plus, deoarece baia nu conține decît o substanță alacalină, ea este ieftină și poate fi înlocuită des... permite o exploatare economică și rezultate bune... Metoda merită mai multă atenție decît a primit pînă acum".

În continuare, Jacobson indică două rețete pentru developare micrògranulară și compensatoare, dintre care reproducem, în anexă, pe cea a lui H. Stöckler, fiind mai simplu de realizat și mai sigură.

BAIA DE STOP ȘI FIXAREA

Aproape toți autorii de manuale recomandă baia de stop ca etapă obligatorie. Această baie (acid acetic și apă în proporție de 4—5%) are calitatea de a întrerupe de îndată procesul de developare, de a neutraliza efectele revelatorului și de a clăti filmul înainte de a-l introduce în fixator, prelungind astfel viața acestuia. Deci, dacă nu se adoptă varianta cu imersia în apă timp de 5 minute (fără agitație!), din revelator filmul se trece în baia de stop, pentru o imersie de 2—3 minute cu agitație continuă și apoi în baia de fixaj.

Foarte important este ca temperaturile celor trei lichide succesive (revelator, baia de stop sau apa și fixatorul) să fie cît mai apropiate,

cu o diferență de maximum 2—3°C. În caz contrar se poate produce un fenomen denumit *reticulație*, adică o destrămare, o rupere a stratului de gelatină în fragmente mici, regulate. De fapt, reticulația produce la unele imagini (ca de exemplu, portrete de bărbați, peisaje dramatice, unele naturi moarte) un efect mai neobișnuit, o structură de suprafață geometrică, adesea foarte potrivită. Însă apariția reticulației nu trebuie lăsată întîmplării. Ea poate fi provocată în mod deliberat, atunci cînd se consideră necesară, la orice negativ care a fost prelucrat normal, chiar după ce filmul a fost uscat. Este suficient să se introducă negativul ales pentru reticulație într-o baie cu o soluție călduță (25—30°C) de carbonat de sodiu sau de potasiu 10—20%, în care se va ține cîteva minute pînă cînd gelatina este bine pătrunsă și încălzită și apoi, brusc, se trece negativul în apă rece de la gheață. Se va produce o reticulație de cea mai mare frumusețe.

Etapele următoare, *spălarea* și *uscarea*, nu cer nici un fel de măiestrie: ele trebuie făcute doar cu mare atenție și acuratețe, pentru a nu produce zgîrieturi, pete, sau depuneri de praf sau alte impurități pe peliculă. Spălarea se face fără a scoate filmul din doză, în apă curgătoare, filtrată prin vată, timp de 10—20 minute. Uscarea se va face într-o încăpere răcoroasă (dacă nu există dulap de uscat), ferită de praf. Numai în cazuri de mare urgență se poate admite imersia filmului în alcool și uscarea la foen (aparat de uscat părul cu aer cald).

La începutul capitolului arătam că există și metode de remediere, mai ales a unor greșeli de expunere (sub sau supraexpuneri) sau de developare insuficientă sau prea prelungită. Aceste remedieri nu sînt în nici un caz recomandabile și efectul lor, mai ales în cazul subexpunerilor crase, nu este prea substanțial. Rețete se găsesc în toate manualele. Deoarece unele substanțe sînt greu de cumpărat, recomand cumpărarea de preparate gata și atrag atenția în special asupra albirii și redevelopării. În nici un caz aceste metode nu fac parte din domeniul măiestriei și nici nu trebuie puse prea multe speranțe pe ele.

VIII

PROCESELE POZITIVE
— COPII CONTACT
— MĂRIRI
— RELAȚIA NEGATIV-HÎRTIE-REVELATOR
— REȚETE DE BAZĂ
— PROCEDEE ȘI MANIPULĂRI CURENTE
— RETUȘ

Se trece acum la faza de finalizare a eforturilor de pînă acum: în sfîrșit se va vedea aevea „fotografia", imaginea pe hîrtie în toată splendoarea ei.

Este bine ca fotograful să caute să sesizeze clar deosebirea specifică dintre faza anterioară — developarea peliculei — și actuala fază. După cum s-a văzut, forțați de caracteristicile aparatelor moderne cu un număr mare de imagini pe același film, nu este posibilă în faza developării negative o interpretare personală a fiecărui subiect. Efortul principal a fost îndreptat spre obținerea unui număr cît mai mare de negative utilizabile, realizîndu-se deci un fel de produs semifinit. Abia în faza măririi devine posibilă interpretarea, munca de creație, reluîndu-se ideile care au motivat luarea imaginii și tinzîndu-se spre o materializare cît mai fidelă a acestora.

TREI CATEGORII DE POSIBILITĂȚI DE INTERPRETARE

Este momentul să se arate care sînt posibilitățile de interpretare ce pot fi urmărite în această etapă. Fiind vorba de măiestrie, se va căuta a se depăși nivelul de redare corectă, de înfățișare a subiectului, „așa cum este", în totalitatea lui, văzut sub chipul cel mai banal, într-o lumină convențională. Imaginația fotografului i-a conferit subiectului atunci cînd l-a ales, valențe speciale, el a recunoscut în acesta posibilități de interpretare care trec dincolo de copierea, de reproducerea lui întocmai. Lucrînd în alb-negru, chiar fără să vrea, fotograful realizează *prima* interpretare fundamentală, transformînd subiectul din *colorat*, cum este în starea lui naturală, în *monocrom.* Încă înainte de a declanșa, el are posibilitatea, prin alegerea filtrelor colorate și a expunerii, să modifice

într-o măsură destul de însemnată traducerea culorilor în tonalități de cenușiu mai închise sau mai deschise.

A doua interpretare se produce la mărit. El poate continua modificarea tonalităților, determinînd apariția unor contraste mai puternice, lungind sau scurtînd gama tonală, păstrînd imaginea în tonalități închise, sumbre, sau dîndu-i un aspect luminos, vesel. Această manipulare a gamei tonale și a luminozității generale a imaginii, devine o prețioasă posibilitate de interpretare, întrucît ea contribuie la definirea atmosferei, la gradul de dramatism al imaginii, la influențarea modului de receptare de către privitor. Fotograful nu trebuie să fie inhibat în căutările sale de gîndul că se depărtează de corespondențele normale ale culorilor. Pe de o parte, privitorii fotografiilor nu au aproape niciodată în față modelul respectiv și, pe de altă parte, aceste corespondențe sînt foarte diferite dacă respectiva culoare se află în porțiuni de lumină sau de umbră.

Al treilea mijloc de interpretare, tot o continuare a eforturilor depuse la fotografiere, este *rezolvarea fotocompozițională* a punerii în pagină, a modificării direcției axelor principale și a liniilor. Sînt surprinzătoare uneori modificările pe care le poate produce în receptarea imaginii, aplicarea creatoare a unor reguli de fotocompoziție. Despre acestea ne vom ocupa însă într-un capitol special.

Iată dar că în această etapă care este considerată de mulți doar ca una tehnică, trebuie pus un accent deosebit pe creativitate, pe interpretare, căutîndu-se o stăpînire cît mai perfectă a contrastelor și a luminozității generale și alegînd o încadrare cît mai potrivită și o înclinare corespunzătoare dinamicii subiectului.

Unii fotografi cu experiență sînt capabili să treacă direct la mărire, sărind peste faza copiilor contact. Este însă mult mai sigur și mai util să se facă aceste copii contact deoarece ele scot mai clar în evidență calitățile și defectele imaginii. În plus, după cum s-a arătat, copiile contact sînt necesare pentru alcătuirea unei fototeci cît mai funcționale și operative.

RELAȚIA NEGATIV-HÎRTIE-REVELATOR

Principalul mijloc tehnic pe care fotograful îl are la dispoziție este armonizarea caracteristicilor negativului cu o anumită gradație și suprafață de hîrtie fotosensibilă, developată într-un revelator potrivit. Bineînțeles că obiectivul principal al armonizării nu trebuie să se limiteze doar la obținerea unei imagini perfecte din punct de vedere tehnic, ci, mai ales, la adîncirea posibilităților interpretative latente în negativ. Trebuie să ne educăm curajul și fantezia ca să smulgem din inerția mate-

rialelor cu care lucrăm, acea mică scînteie de creativitate capabilă să transfigureze.

Să începem însă, deocamdată, cu ABC-ul regulilor de bază.

Negativul. Analiza atentă ne va arăta dacă el este dens (opac) sau transparent (subțire). Această constatare este utilă în ceea ce privește timpul de expunere la copiat sau mărit. Mult mai important este să aflăm dacă negativul are o gradație contrastă, normală sau dulce (inclusiv gradele intermediare). Se vor cerceta în acest scop, în primul rînd, cele două extremități ale gamei tonale: albul și negrul. În majoritatea imaginilor este necesar să existe porțiuni albe și porțiuni negre bine definite. Ele satisfac nevoia de echilibru, ele dau logică și rotunjime, ca în oricare propoziție în care există subiect și predicat: „Eu fotografiez — alb și negru". Deocamdată nu ne preocupă încă mărimea suprafețelor albe sau negre, distribuția, plasarea sau raportul dintre ele — doar faptul dacă ele există. Urmează găsirea, identificarea cenușiului mijlociu.

După ce se identifică aceste trei gradații principale, se vor căuta gradațiile intermediare de cenușiuri succesive spre alb și spre negru. Cu cît vor fi prezente în negativ mai multe nuanțe de cenușiu, cu treceri line de la una la alta, cu atît se va putea afirma că negativul este moale (dulce). Trebuie însă bine știut că niciodată o mărire fotografică nu poate reda întreaga gamă de gradații ale luminii din natură. Din marea varietate a acestor gradații, negativul nu poate reda decît o parte și, la rîndul ei, mărirea fotografică (sau copia contact) nu poate reda decît o parte din cele prezente în negativ. Rezultatul obținut în final pe hîrtia fotografică reprezintă aproximativ 1/10—1/15 din gradațiile naturale. Cel mai mult se pierd gradațiile din lumini, deoarece cele mai puternice străluciri ale luminii din natură nu pot fi redate decît de albul hîrtiei care, din păcate, nu are puterea de a străluci.

Mai ușor se poate descrie ce este *contrast:* alb, negru, plus un cenușiu și treceri abrupte între acestea.

Negativul *normal* conține alb, negru și 4—6 gradații de cenușiu cu treceri marcate de la una la alta.

La negativul *moale* se pot număra 8—10 gradați de cenușiu (în afară de alb și negru) și treceri foarte line. La descrierile de mai sus se poate observa că este vorba atît de număr de gradații, cît și de scara trecerilor de la o gradație la alta. Trebuie avute în vedere ambele caracteristici, deoarece în cazul în care se fotografiază, de exemplu, pe ceață, s-ar putea să existe doar 3—4 gradații de cenușiu (ca la negative contraste), însă caracterul negativului este dat de trecerile foarte line între acestea. Dealtminteri, cercetătorii și autorii de manuale fotografice nu au ajuns la un consens în ceea ce privește numărul exact de gradații în natură, în negativ și pe hîrtia fotografică, acestea depinzînd în mare măsură și de caracteristicile iluminării, colorit și suprafața obiectelor.

În afară de cele trei categorii de mai sus, se mai poate vorbi de *extra-contrast* și de *extramoale*. După cum se va vedea, este bine să ne obișnuim cu aceste categorii, fiindcă ele corespund cu gradații de hîrtii puse la dispoziția fotografilor.

Foarte importantă pentru noi este deosebirea în gradul de contrast al emulsiei. În general, fără a exista vreun etalon internațional obligator pentru producători, se fabrică hîrtii în următoarele grade:

0 — extra moale
1 — moale
2 — normal
3 — contrast
4 — extra contrast
5 — ultra contrast.

Pentru echilibrarea unor defiecințe sau exagerări în gradația negativelor și obținerea unor imagini „normale", se aplică următoarea regulă de bază: *cu cît negativul este mai contrast, cu atît se va utiliza un grad mai moale de hîrtie și viceversa.*

Dacă s-ar folosi la un negativ normal o hîrtie moale, în locul uneia normale, s-ar obține o imagine plată, cenușie, fără negru sau alb curat. Folosind la un negativ contrast o hîrtie contrastă, în loc de una moale, rezultatul ar fi exagerare peste măsură a contrastelor, o reducere foarte mare a gamei tonale. Cunoscînd însă această regulă de bază și efectele ei, ea ne poate fi de mare folos în domeniul interpretării creatoare, atunci cînd scopul nostru principal nu este doar cel de a obține o imagine normală, corectă, o copie fidelă după obiectul fotografiat, ci transfigurarea lui tonal-plastică pentru ca să exprime ceea ce simțim sau gîndim.

În ceea ce privește hîrtia fotosensibilă, mai trebuie să cunoaștem cîteva caracteristici care ne pot ajuta în deciziile noastre. În afară de grosimea hîrtiei și a gradației, mai există o gamă sortimentală destul de variată în ceea ce privește *nuanța de culoare* și *suprafața*. Astfel, pe lîngă hîrtia *albă*, se mai produc hîrtii cu o ușoară colorație gălbui deschisă — *sidef, chamois* — un *roz* foarte pal, *verde* sau *albastru* foarte deschis și încă alte nuanțe. Utilizarea acestor hîrtii cu nuanțe de culoare trebuie făcută cu mult discernămînt. Corect folosite, ele pot aduce un plus de sugestie și crea o ambianță. Astfel, de pildă, hîrtia chamois, utilizată la portret, poate sugera culoarea pielii obrazului, hîrtia verzuie utilizată la un peisaj poate sugera culoarea ierbii și a copacilor ș.a.m.d. Totuși, se atrage atenția că prin utilizarea necompetentă, întîmplătoare, a acestor hîrtii se poate cădea în prost gust. Dealtfel, în orice caz trebuie avut în vedere că hîrtiile cu colorație reduc gama gra-

dațiilor, aplatizează imaginea, dacă n-ar fi decît faptul că dispare albul care dă vitalitate și strălucire.

În ceea ce privește *suprafața,* există de asemenea o mare varietate. De la *hîrtiile lucioase,* al căror luciu este accentuat prin uscarea cu ajutorul mașinilor de glasat, pînă la cele cu suprafața ca o catifea, sînt nenumărate tipuri de suprafețe: *mate, semimate, mătăsoase, zgrunțuroase* (ca de exemplu filigran sau cristal) și multe altele, create de fantezia și posibilitățile producătorilor.

Unii fotografi adoptă hîrtiile zgrunțuroase pentru a masca granulația, alții pentru a face economie de retuș pozitiv, unii coreleazä subiectul cu o anumită suprafață (de exemplu filigran pentru portrete de bărbați, hîrtia mătăsoasă pentru femei și copii, cristal pentru peisaje de iarnă etc.). Cele mai multe detalii le redă hîrtia lucioasă, glasată. Această hîrtie este utilizată pentru toate fotografiile tehnice și cele menite pentru reproducerile fotografice.

În atelierele de portret se utilizează aproape în exclusivitate hîrtia mată, excepție fac atelierele mai „periferice“ care preferă hîrtia pînzată (de obicei verzuie!). În general trebuie știut că cu cît hîrtiile se îndepărtează de suprafața perfect lucioasă, lumina care cade pe ele se difuzează, avînd drept urmare o scădere a clarității și o reducere a gamei de gradații. Se mai recomandă ca atunci cînd se lucrează cu hîrtie mată, să se aibă în vedere că prin uscare se produc pierderi de strălucire și de aceea, cînd se fac probe de expunere la mărit, este bine ca expunerea să fie controlată pe o probă uscată, deoarece cea udă, fiind lucioasă, poate induce în eroare.

Revelatoarele. Deși gradul de contrast al hîrtiei este hotărîtor, gama de gradații a imaginilor este influențată într-o măsură și de compoziția și concentrația revelatorului precum și de modul de developare (timp, temperatură, agitație). Pentru developarea hîrtiilor fotosensibile există revelatoare care determină diferite grade de contrast: normale, contraste și moi.

De asemenea, revelatoarele cu cît sînt mai concentrate, cu atît contribuie la mărirea contrastelor și, vice-versa, cu cît sînt mai diluate, ele influențează spre gradații mai line. În plus, revelatoarele calde, lucrînd mai energic, accentuează contrastele, iar cele reci le îndulcesc. Bineînțeles că diluția, concentrația și temperatura influențează timpul de developare, însă chiar acest timp, luat izolat, exercită propria lui influență și anume cu cît este prelungit, cu atît mărește contrastul (pînă în momentul cînd apare grizarea!) și vice-versa.

Fotograful este îndemnat să experimenteze și să verifice toate aceste influențe, fiindcă ele pot contribui la realizarea unei interpretări tonale foarte personale. În anexă se dau cîteva rețete de revelatoare pentru hîrtie, cu diferite grade de contrast.

În mod special se atrage aici atenţia asupra unei reţete foarte practice, cu rezultate dintre cele mai bune. Cu ea se pot realiza revelatoare cu o mare varietate de gradaţii, eliminîndu-se necesitatea de a prepara revelatoare diferite care să se deterioreze dacă nu sînt folosite vreme mai îndelungată.

Reţeta pe care o recomandăm este cunoscută sub numele de *Formula Beers cu două soluţii* (vezi Jordan and Wall, *Photographic Facts and Formulas,* American Photographic Publishing Co., Boston). Se prepară două soluţii de bază care se păstrează în sticle de culoare închisă, bine astupate, marcate A şi B.

Soluţia A

Apă	750 cm^3
Metol	8 g
Sulfit (anhidru)	23 g
Carbonat de sodiu (anhidru)	20 g
Bromură de potasiu, soluţie 10%	11 cm^3
Se completează cu apă pînă la	1 000 cm^3

Soluţia B

Apă	750 cm^3
Hidrochinonă	8 g
Sulfit (anhidru)	23 g
Carbonat de sodiu (anhidru)	27 g
Bromură de potasiu, soluţie 10%	22 cm^3
Se completează cu apă pînă la	1 000 cm^3

Cînd se trece la mărit (sau copiat), se prepară amestecul cel mai corespunzător, după tabelul următor:

Grad de contrast	mic		normal			mare	
Amestec nr. . . .	1	2	3	4	5	6	7
Soluţia A (părţi)	8	7	6	5	4	3	2
Soluţia B (părţi)	0	1	2	3	4	5	14
Apă	8	8	8	8	8	8	0
Total părţi a 30 cm^3	16	16	16	16	16	16	16

După cum se vede, se pot prepara şapte tipuri de revelatoare cu grade de contrast diferite. În plus, mărind cantitatea de apă la amestecurile 1, 2, 3, se pot obţine revelatoare cu acţiuni mai moi. De asemenea, tre-

buie reținut că adaosul de bromură de potasiu contribuie la mărirea contrastelor. De aceea, este bine să se țină la îndemînă o sticluță (cu picurător) cu soluție de bromură de potasiu 10% din care să se picure în amestecurile destinate unor negative care nu dau suficient contrast.

Am adoptat această formulă de mulți ani și n-am avut încă prilejul să regret. Dimpotrivă!

Mai trebuie adăugat aici că experimentînd în mod inteligent cu revelatoare în procesul pozitiv, unde se pot *vedea* de îndată rezultatele, se pot trage concluzii dintre cele mai interesante și în ceea ce privește developarea negativelor.

COPIEREA CONTACT

În capitolul VI s-au arătat sculele trebuincioase. Rămîne acum să vedem cum se procedează, obiectivul principal fiind să vedem „ce ne dă negativul". Trebuie să lucrăm cît mai corect pentru că la copiere (mai ales dacă copiem dintr-o dată întreg filmul), nu ne preocupă încă problemele de interpretare. Prima operație este analiza negativului în ceea ce privește gama de gradații, pentru a putea determina ce gradație de hîrtie vom folosi. Deși la copiere se utilizează hîrtia cu clorură de argint, recomand, totuși, să se execute copiile pe hîrtie cu bromură de argint (pe hîrtia pe care vom mări) fiindcă ceea ce ne interesează în principal este să ne formăm o idee asupra felului cum va arăta imaginea mărită. Anticipînd, vă sfătuiesc ca pe spatele contactelor să notați cu creion *negru* gradația hîrtiei și revelatorul folosit (de exemplu C.B. 2, adică: hîrtie *contrast*, revelator *Beers*, amestec nr. *2*). Astfel, deciziile la mărit se vor face mai lesne, cîștigîndu-se timp prețios.

Determinarea timpului de expunere necesar se face *prin probe*. Acestea se execută pe o fîșie de hîrtie a cărei dimensiune este în funcție de mărimea negativului. La formatul 6/6 sau 6/9 poate fi aproximativ 1/3 din suprafață, la formatul 24/36, o fîșie lungă cît două cadre și lată cît 1/2 din latura mică a cadrului. Nu este cazul să se facă economii la această operație. Nu se face o singură expunere pe o asemenea fîșie; se fac 2, 3 sau chiar 4 la intervale egale. Se reglează ceasul de expunere la 2, 4 sau 6 zecimi de secundă (în raport cu gradul de opacitate al negativului) și se repetă expunerea pe porțiuni succesive (cît mai egale) ale fîșiei. Întreaga fîșie este apoi imersată în revelator și developată. Timpul de developare trebuie să corespundă timpului optim al revelatorului în conjuncție cu hîrtia respectivă. *Acest timp optim este foarte important.* El durează (teoretic!) 45 secunde la hîrtiile cu clorură de argint și între 1 1/2— 2 1/2 minute la cele cu bromură de argint. Nu trebuie însă ca acești timpi să constituie o regulă, fiindcă ei depind de compoziția, concentrația și

temperatura revelatorului și caracteristicile, gradația și marca hîrtiei. De aceea, timpul optim trebuie determinat, iar aceasta se face prin urmărirea developării fîșiei de probă. Se va observa că la o anumită expunere, apariția lentă a imaginii devine echilibrată în totalitatea armonioasă a gradațiilor și în această fază are loc un scurt moment de oprire. După aceasta imaginea se întunecă iar gradațiile fine dispar și chiar albul se acoperă cu un voal cenușiu. Momentul acela de oprire reprezintă timpul optim, cînd hîrtia trebuie scoasă din revelator. La timpi de expunere prea lungi, întunecarea se produce repede, fără momentul de oprire. La timpi de expunere prea scurți, oprirea se produce înainte ca imaginea să devină echilibrată, ea rămînînd palidă, fără vigoare. Pe fîșia de probă cu mai multe expuneri se va observa clar acest moment, dacă există o expunere corectă. Dacă nici una din expuneri nu este corectă, atunci întreaga fîșie va rămîne sau palidă sau se va înnegri, după cum expunerile au fost prea scurte sau prea lungi. În acest caz expunerile vor trebui modificate în direcția necesară și repetată operația pînă cînd una dintre expuneri va fi cea corectă.

Fiind asigurați de găsirea expunerii corecte, optime (controlată neapărat la lumina albă!), se va putea expune întreaga porțiune de film, sau filmul în întregime. Nu mai rămîn decît developarea, scurta trecere prin apă sau prin soluția diluată de acid acetic (baia de stop) și imersiunea în fixator, timp de 8—10 minute.

Spălarea în apă curgătoare trebuie să dureze aproximativ 30 minute pentru ca să fie timp să se elimine toate reziduurile de substanțe chimice, altminteri, după o vreme, copiile se decolorează, se pătează.

Uscarea se face sau la mașina de glasat, sau întinzînd copiile cu gelatină în sus pe foi mari de hîrtie, după ce în prealabil s-a îndepărtat excesul de apă.

MĂRIREA

Piatra de încercare a oricărui maestru întru ale fotografiei este reușita lui la această operație. Amatorul nu are decît un singur aparat de mărit și la acesta este nevoit să se limiteze pentru toate subiectele.

Nu sfătuiesc pe nimeni să achiziționeze aparatul cu sursă punctiformă, deoarece acesta exagerează granulația, toate micile imperfecțiuni ale negativului și contrastul. El este util doar în fotografia științifică, tehnică sau pentru pasionații clarității extreme (din fericire prea puțini!).

Să nu trecem mai departe înainte de a arăta, pe scurt, cîteva *mijloace pentru a difuza lumina:* a) utilizarea numai a unei jumătăți din condensor; b) un geam opal (sau în lipsă, unul mat) de dimensiune corespunzătoare, montat deasupra condensorului; c) geam opal (sau mat) sub

condensor; d) îndepărtarea completă a condensorului și înlocuirea lui cu geamul opal (sau mat); e) decuparea într-un carton 13/18 cm (aproximativ) a unui cerc cu diametrul de aproximativ 10 cm. Peste porțiunea decupată se va lipi un tifon sau o bucată de ciorap de mătase de culoare deschisă. Se va ține în timpul expunerii *sub* obiectiv la o anumită distanță fixă, sau se va mișca în sus și jos (cînd se determină expunerea la probe și în timpul expunerii definitive se vor repeta aceleași mișcări!) în tot timpul expunerii sau numai o parte din expunere; f) pe un geam clar se depune un strat subțire de grăsime (de pe frunte, de exemplu) și se ține ca la e) la o anumită distanță, un anumit timp.

În ceea ce privește formatul, se va alege formatul cel mai mare al aparatului de fotografiat cu care se lucrează. Chiar dacă amatorul s-a fixat la formatul mic (24/36), el trebuie să privească în perspectivă, fiindcă 80% din cei care au jurat să rămînă la acest format, au trecut (și bine au făcut!) pentru anumite subiecte la 6/6 sau chiar 6/9. O dată cu aparatul de mărit de format mai mare trebuie să se procure și obiectivele corespunzătoare dimensiunii negativelor mai mici: pentru 6/9 — 10 cm, pentru 6/6 — 7,5 cm, pentru 24/36 — 5 cm distanță focală.

Înainte de a se proceda la mărit, trebuie să se *verifice* dacă întreaga suprafață a cadrului este *egal* luminată. În caz contrar, se va ridica sau lăsa tija la care este montat becul, se va deplasa la dreapta și la stînga, pînă cînd se va găsi poziția din care este luminată egal întreaga suprafață. Abia în această poziție se va fixa tija solid. Operația se va repeta de fiecare dată, înainte de începerea lucrului, fără negativ în locașul respectiv.

O altă verificare, după montarea aparatului și la perioade relativ mari, este cea a *clarității* perfecte pe întreaga suprafață a imaginii proiectate. Această verificare se face cu un negativ-test pe care fotograful poate să și-l confecționeze singur, de exemplu dintr-un capăt de film complet voalat pe care scrijelează cu un ac subțire linii orizontale, verticale și diagonale, din centru pînă în marginile și colțurile formatului de negativ. Proiectînd acest negativ-test, el poate să verifice dacă liniile subțiri sînt deopotrivă de clare în centru, la toate marginile și colțurile.

Există aparate cu reglarea automată a clarității (ba chiar și cu servomotor!) pentru orice mărire. Desigur că acestea sînt foarte practice însă, pentru un amator, investiția mi se pare disproporționat de mare față de avantajul obținut.

Față de copiat, nu sînt îndrumări tehnice suplimentare. Se aplică aceleași reguli în ce privește armonizarea gradației de hîrtie cu caracteristicile negativului, se utilizează în același fel posibilitățile revelatoarelor diferite. Doar în privința probelor, care se fac la fel pentru determinarea timpului optim de expunere, s-ar putea adăuga o probă supli-

mentară pentru acele negative care au suprafețe mari cu densități foarte diferite. Pentru acest tip de negative, după determinarea timpului de expunere corect, se va face o probă, expunînd bucăți de hîrtie plasate pe fiecare dintre zonele extreme ca densitate. Această probă va arăta dacă rezultatele obținute în aceste zone sînt mulțumitoare. Cît se va da în plus sau în minus pentru a se obține tonalitatea cea mai corespunzătoare? Răspunsul ni-l va da această probă suplimentară.

Ajungem astfel la o operație, un mijloc de remediere ușor și eficace, tipic la mărit. Este vorba de *umbrire sau reținere,* de expunere diferențiată pentru zone cu densități diferite. Prin probe suplimentare, care se fac la fel ca pentru restul imaginii, se determină expunerea corectă pentru zone care ne interesează. Cînd se face mărirea, se dă mai întîi expunerea inițială pe întreaga imagine. Apoi, cu palma mîinii sau cu un carton suficient de mare, se umbrește porțiunea mai puțin densă (în cazul nostru pămîntul) și se continuă expunerea numai pe zona mai densă un timp egal cu diferența dintre expunerea inițială și cea suplimentară. Pentru ca să nu apară o demarcație vizibilă, nenaturală, între cele două zone de expuneri, este necesar ca în tot timpul expunerii suplimentare să se miște palma sau cartonul în plan orizontal, cu mișcări ample, astfel ca să rezulte o trecere gradată, imperceptibilă, la hotarul dintre cele două zone. Cu puțin exercițiu se va ajunge să se stăpînească bine această foarte utilă metodă simplă de remediere.

Cu aceasta am terminat trecerea în revistă a operațiilor tehnice din această etapă. Rămîne acum să ne concentrăm atenția asupra problemelor de creație posibile la mărit.

CADRAJUL (PUNEREA ÎN PAGINĂ)

Se recomandă a se avea întotdeauna la îndemînă copia contact a negativului care se mărește. Pe aceasta s-a însemnat cadrajul corespunzător în mod vizibil cu cerneală. Rareori se întîmplă ca încă de la fotografiere să se poată determina o cadrare optimă, mai ales la instantanee. Cei care au obiective zoom (transfocatoare) desigur că sînt mai avantajați. Dar nu numai în ceea ce privește delimitatea cadrului sînt de făcut modificări; la examinarea copiilor contact (cu lupa!) se mai pot găsi necesare unele corecții în ceea ce privește centrarea (sau descentrarea) elementului principal, forma cadrului care să difere de proporțiile standard dintre laturile cadrului aparatului de fotografiat (mai alungit sau mai panoramic) și o altă înclinare a axului elementului principal (sau a liniei orizontului) față de laturile cadrului. Toate aceste variante pot și trebuie să fie încercate pe copia contact cu ajutorul a ceea ce se numește *metoda „L"-urilor.* Decizia finală este subiectivă,

personală. Ea se bazează doar pe dorința fotografului, pe bunul lui gust educat prin lungi contemplări de opere plastice și fotografii care l-au impresionat, pe simțul lui de echilibru, de armonie, pe o înțelegere intimă a semnificațiilor limbajului plastic.

Se taie din carton gros (sau din material plastic opac) două „L"-uri cu laturi late de 3—4 cm și lungi de 10—12 cm. Acestea se aplică invers (L Γ) peste copia contact, astfel ca la început să încadreze întreaga imagine. Apoi, prin mici mișcări *independente* de translație, „L"-urile se apropie, se mișcă în sus și în jos, se rotesc, pînă cînd fotograful *simte* că a descoperit cadrajul și punerea în pagină cea mai bună. El nu trebuie să se lase influențat de nici o convenție, de nici o regulă (există, din păcate, prea multe și, din păcate și eu vă voi da multe). Ghidul cel mai sigur este bunul simț, buna judecată. Nu recomand „L"-uri din plexiglas sau din plastic transparent, fiindcă rostul lor este de a astupa bine restul imaginii și a lăsa vizibil numai fragmentul de imagine decupat. Numai astfel se poate judeca fără posibilitate de influențare, valoarea izolată a fragmentului decupat. După ce fotograful s-a stabilit asupra noului cadraj, el îl va trasa cu cerneală (sau tuș) în mod vizibil. Nu este bine să taie și să îndepărteze marginile eliminate din cadru și, mai ales, nu este recomandabil să traseze noul cadru pe negativ. Orice fotograf evoluează, își schimbă părerile și gusturile și de aceea este bine să lase deschisă posibilitatea unor noi decizii.

Rezolvarea tonală este a doua problemă de creație care trebuie hotărîtă la mărit. Ea are două fațete:

— *Tonalitatea generală* a imaginii, mai închisă (întunecoasă) sau mai deschisă (luminoasă); se determină prin timpul de expunere.

— *Gradul de contrast*, adică trecerile mai line sau mai abrupte de la o tonalitate de cenușiu la alta; se determină prin combinarea caracteristicilor negativului cu un anume grad de contrast al hîrtiei, combinat cu un revelator mai contrast sau mai moale.

Am arătat mai înainte că la realizarea copiilor contact s-a căutat să se obțină o redare cît mai corectă a posibilităților pe care le are negativul. Avînd această copie corectă în față, fotograful, cu un mic efort de imaginație, trebuie să se obișnuiască cu vizualizarea deosebirilor care s-ar produce prin devieri de la rezolvarea corectă. Aici, din nou, decizia finală este subiectivă, personală. Este mult mai ușor (relativ!) să realizezi un lucru „corect". Te apără reguli sacrosancte și părerile convenționale ale oamenilor obișnuiți (care formează majoritatea). Orice deviere de la „regulă" se face pe propria răspundere și poate provoca controverse. De aceea devierea se va face numai atunci cînd este bine justificată și cînd aduce un plus de valoare, de înțelegere, de influențare, de receptare mai sensibilă.

Se mai atrage atenția asupra unui alt factor: deosebirea de dimensiune între copia contact și mărire influențează într-o măsură mai mare decît bănuim receptarea imaginii. Detalii aproape imperceptibile în copia contact, capătă amploare în mărire. Mici suprafețe tonale care se pierd în copie devin suprafețe mari cu pondere în rezolvarea tonală a imaginii mărite. De aceea este bine ca fotograful să fie pus în gardă ca să-și dea seama că *a mări nu înseamnă doar a amplifica dimensiuni*, ci a găsi noi soluții pentru fiecare etalon succesiv de mărire.

Prin rezolvarea tonală se modifică atmosfera imaginii, se accentuează dramatismul ei, dinamismul, misterul sau cotidianul, se elimină sau se subliniază detalii, se dă forță interacțiunii dintre masele tonale, se simplifică compoziția, se pun în valoare forme valoroase care altfel s-ar pierde.

Este posibil ca mijloacele tehnice obișnuite să nu ne permită interpretarea pe care o dorim. Atunci trebuie să se recurgă la o metodă mai eficace.

Duplicate după negative. Apar o mulțime de motive pentru care dorim să duplicăm unele dintre negativele noastre: cele mai bune nu vrem să le folosim prea des, să le împrumutăm sau să le retușăm; o dată stabilită o încadrare mai complicată, dorim să o permanentizăm pe un duplicat; de cele mai multe ori însă recurgem la duplicate pentru a modifica gama de gradații; în sfîrșit, facem duplicate pentru a le solariza.

Realizarea duplicatelor se face, de obicei, prin copiere contact, însă, în loc să se copieze pe hîrtie, se copiază tot pe film. Se obține astfel un pozitiv care se recopiază pentru a obține duplicatul propriu-zis, negativ. Desigur că prin această operație intermediară rezultă atît pierderi de gradații cît și cîștiguri în ceea ce privește posibilitatea de interpretare și ușurarea muncii ulterioare.

Duplicate se mai pot realiza prin refotografiere (a unei copii pozitive sau a unui negativ) sau cu ajutorul aparatului de mărit prin proiecție sau reproducere. Există și o varietate de materiale, începînd cu peliculele obișnuite alb-negru, mai ales cele de 15° DIN, și cu peliculele speciale pentru poligrafie, care se produc în mai multe gradații de contrast.

Deoarece, de regulă, ne străduim să obținem negative cu o gradație cît mai bogată, recurgem la duplicate numai pentru a accentua contrastele. La prima copiere, atunci cînd se produce pozitivul, se va evita o accentuare prea pronunțată a contrastului. Abia la a doua copiere, cînd rezultă un negativ, se va amplifica contrastul după necesități. Se fac probe de expunere, se încearcă diferite diluții și rețete de revelator. Numai în cazuri extreme, cînd se tinde spre o redare grafică de numai alb și negru este uneori nevoie să se continue cu copieri repetate (depinde de gradul de contrast al peliculei folosite și de rețeta revelatorului).

RASTERE

În general, mărirea directă, făcută după procedeele clasice, fără intervenţii suplimentare, constituie finalul eforturilor. Totuşi unii fotografi nu se declară mulţumiţi. Ei scormonesc în inventarul de posibilităţi al procedeelor fotografice (care pare să fie inepuizabil) şi continuă căutările. Din păcate, de cele mai multe ori, rezultatele nu justifică eforturile suplimentare. Adesea se cade în prost gust sau în exprimări nefotografice, împrumuturi din grafică sau pictură.

Rasterele sînt de obicei folii transparente care se aplică la mărit deasupra hîrtiei fotosensibile. Pe acestea sînt reproduse pe cale fotografică structuri de suprafaţă de diferite materiale: pînză, lemn, hîrtie de desen, piatră, piele etc., sau tuşeuri de pensulă de pictură în ulei, rastere zincografice de diferite mărimi, urme de cuţit de gravor, forme mici foarte regulate trasate în tuş ca în desenele de peniţă şi multe altele. Cînd se face expunerea la mărit, se produce o supraimpresiune a structurilor foliilor pe imaginea fotografică. Această supraimpresiune se combină cu imaginea, apare şi se pierde, în funcţie de porţiunile mai opace sau mai transparente din negativul imaginii, dînd impresia că fotografia a fost făcută pe pînză, că este o reproducere după o pictură în ulei sau gravură. Această impresie este însă foarte superficială şi de îndată oricine descoperă frauda. Foliile cu raster au fost mult folosite de fotografii portretişti profesionişti în dublul scop de a evita, pe de o parte, retuşul costisitor şi, pe de altă parte, de a da producţiilor lor un caracter mai „artistic".

Astfel de folii nu se mai găsesc în comerţ în mod curent, însă există posibilitatea ca amatorul să-şi confecţioneze singur un înlocuitor. El nu va mai face folii mari care se aplică deasupra hîrtiei fotosensibile, ci va produce negative de formatul cu care lucrează în mod curent, pe care le va suprapune peste negativul imaginii în aparatul de mărit. El va fotografia structura de suprafaţă a materialului dorit, avînd grijă ca la fotografiere să dea o lumină (de preferinţă de spot) cît mai laterală pentru a scoate în evidenţă denivelările caracteristice. Totodată, întreaga suprafaţă cuprinsă în cadru trebuie să fie egal luminată pentru a putea fi mărită fără greutăţi. Developarea negativului respectiv se va face într-un revelator care să accentueze contrastele. Se mai recomandă ca structura aleasă să fie fotografiată de la diferite distanţe, fiindcă negativul cu raster va fi mărit la proporţii diferite şi în combinaţii cu negative fotografiate şi ele de la distanţe diferite. Ar fi nepotrivit, de exemplu, să se cupleze un peisaj vedere generală cu un raster de pînză fotografiată de la o distanţă foarte mică; la o mărire relativ mare, pînza ar căpăta o înfăţişare macroscopică. Avînd însă la dispoziţie structuri de suprafaţă redate în mărimi diferite, se va putea alege combinaţia

cea mai potrivită pentru imaginea și proporția de mărire respectivă. Probele de expunere bineînțeles că se vor face cu negativul de imagine și de raster cuplate.

Din familia rasterelor, cu aceleași implicații în ceea ce privește utilitatea, face parte și *negativul de hîrtie.* El se obține cel mai bine prin copierea negativului original pe film, obținîndu-se astfel un diapozitiv. Acesta va fi mărit pe hîrtie la dimensiunea și cadrajul dorit pentru exemplarul final, rezultînd o imagine negativă pe hîrtie. Acest negativ se imersează într-un lichid gras (de preferință ulei de parafină) pînă cînd se îmbibă bine. Apoi se atîrnă de un colț și se lasă să se scurgă și să se usuce. Cu acest negativ translucid, presat cu un geam, se fac copii contact pe hîrtie fotosensibilă. Pe copia finală cu contururi difuze, apar și fibrele hîrtiei, cu atît mai accentuate, cu cît suportul de hîrtie este mai gros. Se obține un efect de litografie veche, mai ales dacă se tonează în cafeniu. Un avantaj este că acest negativ mare poate fi retușat cu ușurință.

Ca și la developarea negativă, se recomandă *imersiunea în apă* în timpul developării măririlor după negative contraste. De astă dată se poate urmări efectul mult mai bine și fotograful poate hotărî alternanța revelator (cu agitație!) — apă (fără agitație!) și timpul de imersie în fiecare. Se mai poate recurge la *alternanța revelator contrast-revelator moale*, după cum imaginea va cere forță sau delicatețe a gradațiilor. Datorită marii varietăți a caracteristicilor negativelor și a posibilităților de combinații negativ-hîrtie-revelator, este imposibil să se dea indicații precise. De aceea, fotograful este sfătuit să experimenteze cu cele mai năstrușnice combinații și să-și tragă propriile concluzii. Este un dialog foarte personal între fotograf și materialele sale, amplificat de dorințele de interpretare și posibilitățile de cele mai multe ori limitate.

Imaginea are uneori *porțiuni rebele* care nu vor să se supună procedeelor obișnuite și distonează în armonia generală. Acestea apar sau în regiunile cu lumină prea puternică, sau în cele cu lumină prea slabă. Ele trebuie tratate individual, pe suprafețe limitate. Remedierea se poate face în timpul expunerii, în timpul developării sau după ce mărirea este fixată, cerînd o oarecare îndemînare din partea fotografului.

În timpul expunerii se poate reține porțiunea rebelă prin umbrire. Dacă porțiunea se află în interior (nu la margine) se decupează, din carton subțire sau hîrtie neagră, o bucată cu o formă corespunzătoare, însă mai mică decît porțiunea respectivă. Aceasta se va prinde de o igliță sau sîrmă subțire și se va mișca deasupra imaginii proiectate, fie rotind-o, fie mișcînd-o în sus și în jos, ca să nu producă o umbră cu contururi precise, un anumit timp determinat prin probe. Dacă porțiunea cere o expunere suplimentară, se va decupa o gaură în carton și se va proceda ca mai sus.

În timpul developării, cînd se observă o porțiune care „rămîne în urmă", ea poate fi „grăbită" în mai multe feluri: a) se scoate mărirea din revelator și se pune porțiunea înceată pe palma stîngă, cu palma dreaptă sau cu degetul (depinde de dimensiunea porțiunii) se freacă suprafața în chestiune — căldura mînilor ajută; b) se scoate mărirea din revelator și se așază orizontal pe un geam; se înmoaie o pensulă de mărime corespunzătoare în revelator mai concentrat sau în revelator cald și se pensulează suprafața rebelă; se procedează așa scurt timp, apoi se reintroduce în revelator; dacă e nevoie, se poate repeta operația de mai multe ori; c) dacă suprafața respectivă este mai mare și se află la margine sau la colțuri, se clătește întreaga mărire cu apă și partea înceată se introduce în același revelator, într-unul mai concentrat, sau încălzit. Se procedează invers cînd porțiunea respectivă „vine" prea repede. Trebuie avută multă grijă fiindcă de cele mai multe ori se produc voaluri sau pete galbene. Operațiile trebuie făcute repede și timp scurt, alternînd cu reimersia în revelator, în mod gradat, fără speranța în reparații capitale, ci numai în remedieri parțiale.

După fixare, în timpul spălării, mărirea întreagă sau anumite porțiuni pot fi doar ușor slăbite, îndepărtînd un voal cenușiu cu ajutorul unei soluții slabe de fericianură de potasiu (Blut) și hiposulfit de sodiu. Cu o pensulă sau cu vată muiată în soluția „Farmer" se tratează suprafețele necesare. Și de astă dată se procedează repede, gradat, alternînd cu clătire în apă și imersie în fixator. Dacă după tratare apar (adesea!) pete verzui-albăstrui sau cafenii, acestea pot fi îndepărtate cu următoarea soluție: sulfit de sodiu 150 g, acid oxalic 25 g, apă 1 000 cm^3. Cu soluție Farmer mai concentrată pot fi albite complet orice porțiuni, dar tot în mod gradat cu alternările respective.

Cînd *mărirea este gata,* uscată, dar, mai ales în cazul suprafețelor mate, observăm o aplatizare a gamei tonale; acest defect poate fi remediat într-o oarecare măsură prin frecarea suprafeței cu ceară (de preferință de albine), prin pulverizarea întregii suprafețe cu fixativ (din cel ce se folosește pentru desenele cu creion sau cărbune) sau alte masticuri pe care le aplică pictorii deasupra tablourilor (se găsesc la magazinele fondului plastic). Luciul de suprafață astfel obținut redă întrucîtva impresia pe care fotograful a avut-o văzînd mărirea udă în revelator.

RETUȘUL

A face retuș în adevărata accepțiune a cuvîntului este foarte greu. Este o meserie care se învață după multă trudă și exerciții îndelungate și nu toți care o învață și o practică pot ajunge la perfecțiune. Spre pildă, retușerii specializați în portret elimină ridurile, fac să scînteieze ochii, îi fac pe oameni mai frumoși slăbindu-i sau îngrășîndu-i după

dorință, îi fac mai tineri, mai interesanți, mai seducători. Cu cea mai mare ușurință ei subțiază talia, lărgesc fruntea, astupă chelii, aplică gene, elimină două dintre cele trei guși ale femeilor grase. Retușerii specializați în fotografie tehnico-industrială, elimină sau introduc fundaluri, fac să strălucească mașinile, rectifică contururile, accentuează luciul metalelor și al vopselelor, luminează umbrele sau întunecă luminile, într-un cuvînt, dau un finisaj perfect tuturor obiectelor. Mai există retușeri specializați în pregătirea fotografiilor pentru reproducere tipografică. Ei cunosc ce se pierde și ce se exagerează prin reproducerea în fiecare procedeu poligrafic (zincografie, tipar înalt, litografie etc.) și modifică tonalități, accentuează contururi, separă planurile în adîncime, amplifică relieful obiectelor, astupă detaliile prea mici care nu au șanse să fie reproduse bine, unifică suprafețe, luminează sau întunecă, ba chiar, atunci cînd este nevoie, schimbă căciuli în pălării, lustruiesc pantofi și multe altele.

V-am prezentat doar cîteva dintre principalele posibilități pe care le oferă retușul. Nici vorbă că un fotograf de rînd se poate aventura în acest domeniu fără o pregătire specială. De aceea ne vom rezuma la micile retușări posibile oricui are mai ales răbdarea necesară și puțină îndemînare.

Există două feluri de retuș: pe negativ (clișeu de sticlă sau film) și pe copia sau mărirea pozitivă. Primul este mai greu, însă retușul bine executat pe negativ economisește retușul pe fiecare copie pozitivă care se trage după acest negativ. Cu cît formatul negativului este mai redus, cu atît retușul este mai anevoios, unele operații devenind imposibil de realizat la formatul 24/36 sau chiar 6/6, formate curente în fotografia de amatori. Există totuși două operații la care se poate recurge atunci cînd trebuie realizat un număr mare de măriri după același negativ:

— Colorarea gelatinei cu o vopsea roșie, numită *neo-coccin*. Vopseaua este ușor solubilă în apă și, aplicată cu o pensulă pe gelatină, oprește, frînează în raport cu diluția, trecerea luminii actinice. Se aplică cu o pensulă fină pe porțiunile „subțiri“ ale negativului sau pe acele suprafețe rebele care pun probleme la mărit. Trebuie început cu o diluție mare, iar după uscare se face o probă (copie contact) pentru a constata efectul. Dacă rezultatul este nemulțumitor, insuficient, se poate aplica un al doilea strat. Dacă, dimpotrivă, concentrația de neo-coccin a fost prea mare, stratul de vopsea poate fi îndepărtat prin spălare cu apă și după uscare se reia operația cu o concentrație mai mică. Tot cu neo-coccin pot fi tratate fundaluri întregi, fie dîndu-le o tentă mai deschisă (în pozitiv), fie blocîndu-le cu totul prin mai multe aplicații de neo-coccin, astfel ca fundalul să apară ca o suprafață albă.

— Suprafețe mari sau pete mici cu opacități prea mari pe negativ pot fi subțiate *prin frecare cu o pastă fină* de lustruit metale. Pentru

suprafețele mari se va freca cu vată, pentru cele mici cu o estompă (de desen). Pentru a controla rezultatele, din timp în timp se îndepărtează pasta, cu alcool. Deși cele două operații de mai sus sînt relativ ușor de executat, este recomandabil ca, mai ales în cazul unor negative valoroase, să se lucreze pe duplicate de negative.

Retușul pozitiv (pe copia contact sau mărire) este mai ușor de executat. Cel mai des trebuie astupate mici *pete albe* provocate mai ales de praful depus pe negative sau în aparatul de mărit. Acum, în faza retușului se plătește, uneori foarte scump, neglijența în ceea ce privește curățenia. Petele albe se îndepărtează fie cu un creion de tărie corespunzătoare, bine ascuțit, fie cu o pensulă fină, muiată în tuș sau în culori de apă. Tușeurile cu creionul și cu pensula se vor face foarte ușor. Nu se va tinde a astupa o pată dintr-o dată, ci prin mici puncte sau scurte linii alăturate, suprapuse, pînă cînd se acoperă întreaga pată. Pensula nu va fi niciodată udă, ci foarte puțin umedă. Primele trăsături de pensulă se vor face pe o bucată de porțelan alb pentru a verifica intensitatea urmei lăsate de tuș. Aceasta trebuie să fie mai deschisă decît cenușiul din jurul petei și se va egaliza prin depuneri succesive.

Petele negre, urme de mici zgîrieturi sau pori din film (mare atenție la manipularea filmelor, mai ales cînd sînt ude!), se îndepărtează prin radere foarte ușoară, superficială, cu un cuțit cu vîrf ascuțit (șaber) sau cu o lamă de ras spartă oblic. Se rad ușor straturi succesive de gelatină cu argint metalic negru, pînă cînd dispare pata. Niciodată nu trebuie să se ajungă pînă la hîrtie.

Oricît de îngrijit s-ar face retușul pe pozitiv, totuși rămîn urme vizibile, mai ales pe hîrtia lucioasă, chiar dacă tușul este amestecat cu puțină gumă arabică, care îi dă un oarecare luciu.

*

* *

Cu oricîtă atenție și pasiune s-ar lucra, rareori prima mărire rămîne definitivă. Privind-o după un timp, fotograful exigent va găsi unele motive de nemulțumire, unele posibilități de îmbunătățire, fie în ce privește interpretarea tonală, fie încadrarea, fie compoziția. Această continuă nemulțumire stă la baza dezvoltării măiestriei. Se pun și se atacă probleme din ce în ce mai grele, se ajunge la concluzii care se reflectă în deciziile care se iau începînd chiar de la alegerea subiectului și continuînd în fiecare etapă. Urmează apoi părerile celor care privesc fotografia mărită. Niciodată nu trebuie tratate cu ușurință verdictele exprimate, fie ele bune sau rele.

IX

FOTOGRAFIA COLOR
– SCURT ISTORIC
– PROCEDEELE COLOR AZI
– GRAIUL CULORILOR
– DIAPOZITIVUL COLOR
– PROIECȚIA DE DIAPOZITIVE

Susținea un specialist de la „Kodak": „Pentru a reuși în color, trebuie să reînveți să fotografiezi!" Afirmația, bineînțeles, se referă la lucrări fotografice de înaltă calitate, analizate cu o exigență de mare competență. Altfel, pentru fotografiile obișnuite, din care se fac multe milioane în fiecare an, sînt suficiente cunoștințele din fotografia alb-negru. Se lucrează cu aceleași aparate și aceleași exponometre, numai pelicula introdusă în aparat este diferită. Fotograful creator însă este confruntat cu un mijloc de expresie cu alte legi, cu posibilități noi, dar și cu bariere tehnice care îi frînează avîntul.

Oricît de blazați am deveni privind fotografii, diapozitive și filme color, nu putem să nu ne minunăm de această uluitoare realizare a minții omenești. Uneori, proiectîndu-mi pe un perete întreg vreun diapozitiv pe care l-am făcut chiar eu, mă minunez observînd detalii și nuanțe de culori pe care nu le-am văzut la fața locului. Parcă în proiecția mare, oamenii și natura sînt mai frumoase ca în realitate!

Dar, pentru a face posibilă această revelație dintre 4 000 Å (unități Angstrom) și 7 000 Å, cîte eforturi, cercetări, experimente, ipoteze, insuccese și, în sfîrșit, reușite! Recomand cu căldură oricui, să citească în lucrări de specialitate istoricul fotografiei color.

Două teorii asupra culorilor au influențat cercetările și dezvoltarea ulterioară. Prima din punct de vedere cronologic, teoria subiectivă bazată pe o ipoteză a lui Thomas Young din 1802 (!), susținea că orice culoare este o senzație care poate fi redată printr-un amestec corespunzător de trei culori fundamentale sau primare. Această teorie se află la originea procedeelor fotografice de azi bazate pe tricromie. Cealaltă teorie, denumită obiectivă, a fost descrisă în 1810 într-o scrisoare a lui Johann Seebeck către prietenul său Goethe, care, după cum știți, în afara literaturii, se interesa activ și de științele timpului său. La baza acestei teorii stătea concepția că pentru a reda culoarea, trebuie să se repete în ima-

gine aceleași condiții care fac ca subiectul să fie colorat. Au urmat, timp de un secol, cercetările lui Edmund Becquerel, Niepce de St. Victor, Zenker, Otto Wiener și, în sfîrșit, Gabriel Lippmann cu procedeul de interferență care îi poartă numele. În ciuda eforturilor îndelungate, procedeul s-a dovedit în mare parte steril, deoarece chiar și soluția îmbunătățită (procesul de dispersiune) propusă de Lancaster în 1895 cerea timpi de expunere prea lungi, calitatea imaginii nu era mulțumitoare, iar producerea pe cale industrială era complicată și mult prea costisitoare.

Primul care sugerează o metodă pentru aplicarea teoriei lui Young, a fost James Clerk Maxwell (1831—1879), matematician, fizician și filozof scoțian. Lucrările practice au fost executate de Thomas Sutton (1819—1875) care, printre altele, a patentat în 1861 primul aparat de fotografiat reflex și a fost redactorul șef al revistei de specialitate „Photographic Notes". Prin colaborarea dintre Maxwell și Sutton s-a realizat „una din cele mai însemnate dintre toate descoperirile fotografiei color tricromatice" (citatul este din cartea "History of Color" de Joseph S. Friedman, Boston).

Un alt pionier al fotografiei color a fost omul de știință francez Louis Ducos de Hauron (1837—1920). El a formulat, în lucrarea sa din 1869, „Les couleurs en photographie", principiile de bază ale metodelor de tricromie aditivă și substractivă. Continuîndu-și cercetările în acest domeniu, el a mai dat sugestii utile care au fost puse în aplicare abia cu multă vreme după enunțarea lor teoretică.

Dezvoltarea procedeelor color urmează trei căi principale: 1) utilizarea analizei color aditive și sinteza color; 2) analiză color aditivă și sinteză color substractivă și 3) analiză color substractivă și sinteză color.

În aceste trei variante s-au încercat și s-au abandonat (cel mai des!) zeci de procedee, mai curînd ingenioase decît practice, printre care primele plăci color lansate de firma franceză „Lumière" în 1907 cu ecran din... granule de amidon de cartofi colorate; în 1908 apare placa cu ecran-mozaic a lui Finlay, filmele lui Dufay cu ecran-rețea și în 1928 procedeul Kodacolor cu spatele filmului presat într-o formație lenticulară, în conjuncție cu un filtru cu dungi care se monta pe obiectiv. Multă vreme s-a fotografiat cu aparate avînd reflectoare metalizate în spatele obiectivului, care proiectau trei imagini separate pe plăci pancromatice prin filtre cu cele trei culori primare. Pe urmă fiecare placă era copiată sau mărită pe o folie transparentă de culoarea corespunzătoare filtrului și emulsiile colorate ale celor trei folii se suprapuneau exact, una peste alta, pe o hîrtie albă. Am mai apucat să lucrez pe la sfîrșitul anilor '30 cu acest procedeu (Duxochrom) care dădea rezultate foarte bune, însă era prea complicat și subiectiv. Cel mai însemnat pas înainte a fost făcut de chimie prin descoperirea „formatorilor sau cuplatorilor" de culoare. Această descoperire se datorează lui Siegrist și

Fischer, care, în 1912, au elaborat un nou procedeu fotografic care transforma imaginea latentă direct în imagine colorată. Produsul de oxidare care se forma atunci cînd halidul de argint expus la lumină era redus pentru a forma imaginea argentică, avea un înalt grad de reacție fiind capabil să se unească cu alte substanțe pentru a forma culori. S-a găsit posibilitatea să se includă în emulsii astfel de ingredienți, formatori de culoare pentru cele trei culori primare, în fiecare dintre cele trei emulsii cîte un formator de culoare. Emulsiile sînt turnate în trei straturi suprapuse, separate de filtre corespunzătoare totul putînd fi developat într-un singur revelator. În acest procedeu are loc atît analiza cît și sinteza prin metode substractive, cu o pierdere minimă de lumină. Imaginile rezultate erau pozitive. Marele handicap era însă faptul că la început nu se puteau izola perfect cele trei straturi și se produceau contaminări între straturi. Pentru a preveni acest efect nedorit, Kodak lansează, în 1935, procedeul „Kodachrome" la care cuplatorii de culori se aflau în revelator, și fiecare strat se developa separat printr-o tehnică complicată, în etape controlate cu mare grijă.

Cu numai un an mai tîrziu, în 1936, se lansează filmul „Agfacolor", găsindu-se soluția ca acești cuplatori să fie încorporați în emulsii, fără să mai treacă dintr-un strat în altul. Cuplatorii erau absorbiți de particule rășinoase sau uleioase, iar, la rîndul lor, erau formați din molecule „gigant" (macromolecule) de coloranți, incapabile de a se deplasa dintr-un strat în altul.

În preajma celui de-al doilea război mondial, în 1939, s-a elaborat sistemul substractiv negativ-pozitiv, în care negativul reda culorile complementare și, ca orice negativ, putea fi copiat sau mărit pe hîrtie, obținîndu-se culorile naturale. În 1950, apar filmele cu mască prin care se ameliorează redarea culorilor, apoi hîrtia reversibilă pe care diapozitivele color pot fi mărite direct în culori naturale.

Aproape în fiecare an aflăm despre noi progrese menite să simplifice procesele de laborator, să scurteze timpii de prelucrare, să mărească sensibilitatea, să garanteze rezultate cît mai sigure și o redare mai naturală a culorilor. Se fac cercetări febrile, atît de oamenii de știință, cît și de către practicieni, se caută noi coloranți mai stabili și mai durabili, simplificarea ciclului tehnologic de producție în uzine și reducerea numărului etapelor de prelucrare în laboratoare.

*

* *

Cel ce dorește să se aventureze pe tărîmul fotografiei color are la dispoziție *două variante de lucru:*

A. — să lucreze pe film color negativ și apoi să copieze sau să mărească pe hîrtie color și

B. — să obţină în mod direct diapozitive color, care pot fi vizionate prin proiecţie pe un ecran.

Pentru ambele variante există un sortiment destul de larg de materiale care trebuie bine cunoscute, fiindcă rezultatele şi metodele de lucru sînt diferite. Fiecare firmă producătoare (Kodak, Agfa, ORWO, Ferrania etc.) are reţete şi tehnologii proprii şi lansează produse cu specificaţii deosebite. În afară de sensibilitatea la lumină şi gradul de contrast, caracteristici cunoscute de la filmele alb-negru, ceea ce interesează în mod deosebit la filmele color este reacţia materialelor la culori în general, la anumite culori, la anumite surse de lumină. Unele mărci de filme color redau culorile mai pastelate, altele le redau mai vii, unele produc imagini cu culori bine saturate, la altele culorile sînt transparente, la unele mărci anumite culori (verde sau galben sau albastru, de exemplu) nu sînt redate corect, unele filme nu redau în mod corespunzător culoarea obrazului sau a pielii. În afară de aceste deosebiri, pe fotograf îl mai interesează şi modul de prelucrare. Aşa, spre pildă, unele filme (Kodachrome, de exemplu) trebuie trimise la firma producătoare pentru prelucrare, altele pot fi prelucrate numai în condiţii speciale, iar altele pot fi prelucrate de oricine, punîndu-se la dispoziţia doritorilor seturi de băi şi instrucţiuni clare. Prelucrarea unor filme (sau hîrtii color) cere multe operaţii şi durează timp îndelungat, pe cînd la altele s-a reuşit să se reducă numărul băilor şi al spălărilor intermediare, ceea ce are ca rezultat o mare economie de timp. Un alt argument de care trebuie ţinut seama este rezistenţa imaginii, obţinute cu atîta trudă, la lumină şi la condiţii atmosferice. Fie că este vorba de diapozitive sau de fotografii color pe hîrtie, la unele mărci decolorarea, pînă la dispariţia chiar completă a imaginii, este foarte rapidă, la alte mărci decolorarea durează mai mult, deşi pînă în prezent la nici o marcă nu s-a putut înlătura cu totul acest defect dezastruos. Se întîmplă ca un diapozitiv, care de la început avea o redare palidă a culorilor, să se decoloreze într-atît după un număr relativ mic de proiecţii, incît să devină inutilizabil.

Nu vreau să timorez pe cei ce sînt gata să abordeze colorul. Ştiu că nu voi reuşi. Ceea ce doresc este să atrag atenţia asupra greutăţilor care stau în cale, pentru ca ei să fie pregătiţi şi să nu se deziluzioneze după prima nereuşită.

Varianta A — *Avantaje:* filmele negative pot fi utilizate la orice fel de lumină (de zi, fulger electronic, becuri incandescente), fără filtre speciale; de pe filmele color negative pot fi executate copii sau măriri bune şi în alb-negru; se pot alege variantele celor mai bune imagini făcîndu-se astfel economie de hîrtie color; există hîrtii color cu gradaţii diferite de contrast; la mărit se pot corecta greşeli de încadrare; la copiat sau la mărit se pot corecta, prin utilizarea unor filtre, debalan-

sări în redarea culorilor sau se poate înlătura efectul unor culori dominante; sîntem mai familiarizați cu vizionarea de fotografii decît de diapozitive; după un negativ se poate executa orice număr de fotografii color, în orice format, pentru scopurile cele mai diferite (albume, tablouri, cataloage, panouri, cărți poștale etc.). *Dezavantaje:* prelucrare cel puțin dublă ca durată în comparație cu diapozitivul; preț de cost mai mare; în poligrafie se preferă diapozitivele; imaginea pe hîrtie este lipsită de strălucirea diapozitivului proiectat.

Varianta B. Din cele arătat se pot trage concluzii în ceea ce privește avantajele și dezavantajele diapozitivelor color. Fapt este că mai ales în fotoziaristică și fotografia de amatori, diapozitivul color cîștigă din ce în ce mai mult teren, datorită simplității, operativității, ieftinătății și efectului puternic pe care îl au proiecțiile de diapozitive. Existînd acum procedee bine puse la punct de multiplicare în orice număr a diapozitivelor și de mărire directă, la orice dimensiune, pe hîrtie color reversibilă, domeniul filmelor color negative se restrînge pe zi ce trece.

*

* *

Colorul are un farmec în plus, redă viața mai adevărat, mai plenar, mai viu. Pentru fotograf, amintirile capătă prin color un relief mai puternic și pentru privitor informația pe care o culege din imaginea colorată este mai bogată. În general, imaginea color este considerată mai „frumoasă" decît cea în alb-negru și fotograful color se bucură de un succes deosebit față de colegul său, care încă n-a ajuns să stăpînească secretele acestei tehnici, Și, într-adevăr, în multe domenii — în științe, fotoziaristică, publicitate, în toate domeniile de cercetare, documentare și informare — colorul a contribuit în mod substanțial la lărgirea orizonturilor de cunoaștere, de înțelegere, la stabilirea unor adevăruri.

Față de atîtea daruri de neprețuit oferite omenirii de color, artistul fotograf, obișnuit cu posibilitățile oferite de alb-negru, este descumpănit. Între ceea ce simte și gîndește despre subiect și ceea ce poate reda în color, se ridică nenumărate tabu-uri: să nu subexpui, să nu supraexpui, ferește-te de contraste, nu amesteca lumini de grade Kelvin sau culori diferite, să nu calci legile de developare, să nu adopți rețeta altuia... În aceste condiții, se întreabă el, cum să mai sugerezi, să interpretezi, să dai efecte, să-ți imprimi personalitatea?

Se poate! o dovedesc lucrările unor mari artiști fotografi în color. Se poate, în unele cazuri chiar mai bine decît în alb-negru. Doar la început, ca la toate începuturile, este mai greu. Dacă, după cum s-a văzut, materialele color au anumite caracteristici care nu pot fi forțate, ele trebuie mai bine cunoscute și caracteristicile fiecărui material folosite la maximum. Dacă în procesul de prelucrare a materialelor nu se

poate interveni, trebuie intervenit la alegerea subiectului, la alegerea luminii, la cadrare. Dar, mai presus de orice, trebuie învățat graiul culorilor, educat ochiul pentru a le recunoaște puterea, însemnătatea, farmecul. Trebuie rafinat gustul pentru culori și înțeles rostul combinațiilor de culori. Culorile trebuie cunoscute și văzute sub toate formele lor de vibrație, de la agresivitate zgomotoasă la murmur lin, de la contrapunere violentă la împăcare armonioasă. De aceea, în pregătirea oricărui fotograf pentru color, trebuie să se distingă *două laturi.* Pe de o parte, *latura tehnică,* mai ales în ceea ce privește prelucrarea materialelor; pe de altă parte, *măiestria culorilor.*

Tehnica este în continuă evoluție. Ceea ce este valabil astăzi (ca procedeu de lucru) poate că mîine este modificat, înlocuit, dat uitării. Spre deosebire de alb-negru, unde fotograful este liber să înlocuiască rețete și procedee, să experimenteze și să aleagă ceea ce corespunde dorințelor lui, la color el trebuie să se conformeze întocmai instrucțiunilor la zi pentru materialul cu care lucrează, fiindcă în caz contrar rezultatele sînt total compromise. Culoarea este foarte exigentă și capricioasă. Ea cere să fie redată întocmai. Orice deviere o transformă în altceva. O roșie este roșie. O portocală este portocalie. O vînătă este vînătă. De îndată ce ar apare o portocală vînătă într-o fotografie color, oricine își dă seama că ceva nu este în ordine. Dar, în plus, faptul că portocala a apărut vînătă atrage după sine o întreagă reacție de debalansări de culori cu efecte dintre cele mai curioase. Este drept că în pictură au existat și mai există tendințe de a nu se respecta culorile naturale. Într-un peisaj puteau să apară copaci mov, vaci verzi, iarbă albastră. Nu discutăm dacă este bine sau rău că pictorul le-a redat astfel. Important este că pictorul a fost liber să folosească culorile pe care i le-a sugerat fantezia lui, pe cînd în fotografia color, chiar dacă autorul imaginii vrea neapărat să redea o portocală vînătă, el nu mai are putere asupra restului imaginii ale cărei culori vor suferi în mod independent de voința lui modificări incontrolabile, dictate nu de fantezia fotografului, ci de caracteristicile chimice ale emulsiei. Pentru a evita redarea necorespunzătoare a culorilor, obiectivul principal al producătorilor de pelicule color este obținerea culorilor naturale, așa cum se văd. Orice nerespectare a instrucțiunilor pune în pericol echilibrul dintre culori. Prin urmare, în ceea ce privește latura tehnică, trebuie să se rețină că ea este în continuă evoluție și că trebuie respectate *întocmai* ultimele instrucțiuni cu privire la materialul care se folosește. În etapa actuală, în ceea ce privește tehnica, nu poate fi vorba decît de *corectitudine* dusă la extrem.

În ceea ce privește măiestria culorilor, aceasta nu este supusă unor evoluții de moment, nici unor instrucțiuni foarte precise. De aceea ea poate și trebuie învățată temeinic. Cel mai simplu și cel mai evident

fapt care nu este reținut de cei care trec de la alb-negru la color, este că în fotografia color au a face cu culori și nu cu efecte de lumină. Privind un mare număr de imagini color alese la întîmplare, se poate observa că ele n-au fost construite și gîndite în termeni de culoare, de compoziție sau armonie de culori, de reacție la culori, de influența culorilor asupra psihicului, de puterea dramatică a culorilor. Ele sînt doar imagini „colorate", imagini în care se află și „niște" culori dispuse la întîmplare. Ele nu fac altceva decît să redea subiectele în culorile pe care le au. Aceasta însă nu este deajuns în toate cazurile.

Culorile pot mai mult. Ele pot atrage privirile, crea o anumită atmosferă, ele pot influența, încînta, sugera. A învăța, a pricepe cum reușesc culorile să facă atîtea, este pregătirea fundamentală, cea mai folositoare pentru fotograful care dorește să fotografieze color, indiferent de stadiul în care se află tehnica.

Culorile sînt ca oamenii. Abia după ce le cunoști bine, ți se confirmă sau infirmă primele impresii.

Să începem deci prin *a face cunoștință cu culorile.* N-aș vrea să-i subestimez pe cititori și să încep chiar de la spectru, undele electromagnetice sau culori primare și complementare. Acestea se găsesc în orice manual elementar de fizică. Pentru fotograful care abordează colorul, important este să învețe să „vadă" culorile, să le „simtă", să le „înțeleagă". Numai așa va putea să le „stăpînească".

Atributele culorilor. Pentru a descrie o culoare și a o deosebi de alta, sînt necesare trei atribute:

— *Numele culorii* (roșu, albastru, verzui, galben-roșiatic etc.).

— *Saturația culorii* este un element cantitativ, puterea culorii. Termenul prin care se indică contrariul unei culori saturate este culoare palidă, spălăcită, decolorată. Cu cît saturația este mai puternică, cu atît culoarea este mai evidentă.

— *Strălucirea culorii* indică luminozitatea (unii preferă „luminiscență"). Se poate spune că o culoare este luminoasă, vie și contrariul ei este o culoare întunecoasă, închisă. Dacă lipsește cu totul strălucirea sau luminozitatea culorii, avem a face cu întuneric și în acest caz culoarea își pierde și numele și saturația.

Orice culoare este o combinație între valori deosebite ale celor trei atribute. Astfel, pentru a descrie culoarea unei roșii, este necesar să se dea numele culorii — roșu, saturația — puternică, strălucirea — medie. Verdele unei păduri de brazi: verde, saturație — puternică, strălucire — redusă. Verdele unei pajiști cu iarbă în soare: verde, saturație — puternică, strălucire — intensă.

Un om cu o vedere normală poate distinge mai mult de 150 culori. În general, femeile deosebesc culorile cu mai multă finețe și precizie

decît bărbaţii. Este bine de ştiut că puterea de distingere a culorilor poate fi educată prin observaţie, prin exerciţii, printr-o preocupare mai îndelungată. Chiar fotograful obişnuit cu alb-negru va observa că trecînd la color, încetul cu încetul va deveni mai exigent în alegerea subiectelor şi va recunoaşte mai sigur pe cele care îi dau posibilitatea să realizeze imagini bune.

Efectul factorilor exteriori asupra culorilor produce modificări uneori substanţiale în modul de percepere. Dintre aceştia enumerăm factorii principali: condiţiile de iluminare; realitate fizică şi efecte psihologice.

CONDIŢIILE DE ILUMINARE

a) *Compoziţia spectrală* a luminii diferă după felul surselor respective. Cele mai des întîlnite surse de lumină sînt lumina cerului nordic (în emisfera noastră), soarele, arcul voltaic, becurile cu filament. În ordinea în care le-am menţionat se deosebesc printr-o descreştere a componentei albastre şi o creştere a componentei galben-roşii. În termeni tehnici se spune că descreşte *temperatura de culoare.* Această măsură a distribuţiei energiei pe întinderea spectrului sau a calităţii luminii, se exprimă în grade Kelvin (°K).

Pentru orientare se dau valorile în °K ale unor tipuri de surse de lumină:

— bec cu filament sub 100 W	2 600 °K
— bec cu filament peste 100 W	2 800 °K
— bec supravoltat 500 W	3 100—3 200 °K
— tuburi cu lumină fluorescentă	
— tip obişnuit (rozaliu)	3 700 °K
— tip lumină de zi (albastră)	4 800 °K
— fulger electronic	4 800—6 000 °K
— soarele în miez de zi	5 000 °K
— cerul albastru spre nord	10 000—20 000 °K

Pentru a măsura precis temperatura de culoare a oricărei lumini, există instrumente speciale denumite *colorimetre.*

În fotografia color este important a se cunoaşte temperatura de culoare a luminii la care se lucrează deoarece pelicula color este sensibilizată la o anumită temperatură de culoare şi numai la temperatura corespunzătoare se poate obţine redarea corectă a culorilor.

Există două tipuri de filme: pentru lumină de zi, balansate, la 6 000 °K (acestea se pot folosi şi la lumină de fulger electronic) şi pentru lumină de becuri supravoltate, balansate la 3 200—3 400 °K.

La acestea din urmă temperatura de culoare variază în funcţie de tensiunea curentului şi de uzura becurilor.

Temperatura de culoare a iluminării sau, mai corect, efectul ei, poate fi modificat cu ajutorul unor filtre colorate care se montează pe obiectivul aparatului. Există *filtre de conversiune,* mai puternic colorate, care fac ca filmele lumină de zi să poată fi utilizate la lumină de becuri şi vice-versa şi există *filtre de corecţie,* palid colorate care, după cum arată şi numele, modifică doar în măsura necesară temperatura de culoare pentru a o aduce la valoarea corespunzătoare celei la care este balansată pelicula. Fotograful care lucrează color în condiţii variate de lumină şi trebuie să redea foarte corect toate culorile trebuie să posede un set mare de filtre de culori cu saturaţii diferite şi, bineînţeles, un colorimetru care să-i indice care filtru să utilizeze.

Fotograful amator, care nu are obligaţii în ceea ce priveşte corectitudinea redării culorilor sau cel care doretşe să introducă o oarecare interpretare, poate, după o perioadă de experienţă şi de familiarizare cu un tip de peliculă, să se rezume la 2—4 filtre. El va putea să „încălzească" sau să „răcească" temperatura de culoare existentă, folosind respectiv 1—2 gradaţii de filtre gălbui sau 1—2 gradaţii de filtre albăstrui deschise, în combinaţie cu foarte mici modificări de expunere, de preferinţă închideri sau deschideri ale diafragmei de ordinul optimilor, faţă de indicaţiile unui exponometru bine verificat.

În general, la lumina de miez de zi, în special la marginea mării sau atunci cînd este zăpadă, folosirea unui filtru U. V. obişnuit produce o „încălzire" suficientă.

b) *Intensitatea* luminii de asemenea modifică culorile. Cu cît intensitatea este mai mare, cu atît culorile vor fi mai vii. La lumină de intensitate redusă, culorile se şterg şi noaptea chiar dispar. Culorile vii, chiar la lumină de intensitate redusă sugerează o lumină mai puternică, cum se întîmplă adesea cînd trecem printr-o pădure într-o zi mohorîtă de toamnă şi frunzişul galben ne face să credem că a apărut o rază de soare.

c) *Lumină difuză şi concentrată* (direcţională). Dacă iluminarea este difuză, culorile apar mai desaturate decît sînt în realitate. Aceasta se întîmplă în zilele cînd cerul este acoperit sau, în studio, cînd se utilizează un proiector cu lumină difuzată. Dacă, dimpotrivă, lumina este concentrată, culorile apar mai luminoase decît sînt. Acelaşi efect are loc şi pe obiectele mate, care difuzează lumină, şi pe obiectele lucioase, care reflectă o lumină direcţională, mai ales atunci cînd sînt ude. Astfel se explică de ce punctele luminoase din ochi şi suprafeţele apicale de pe obiecte lucioase sînt albe sau de culori mult mai deschise — ele reprezintă lumină foarte concentrată care măreşte la maximum luminozitatea culorilor.

REALITATE FIZICĂ ȘI EFECTE PSIHOLOGICE

Adesea pot apărea surprize cînd privim mai ales diapozitive realizate chiar de noi. Culorile ni se par diferite de cele pe care le-am văzut cînd am fotografiat. Această discrepanță se manifestă chiar atunci cînd se lucrează corect. Explicația este că noi avem o tendință de a vedea culorile în mod subiectiv. Pentru noi cerul este de un anumit albastru, o cămașă albă este întotdeauna albă, obrazul nu poate avea decît culoarea pielii. Noi avem o logică în ceea ce privește culorile, o memorie de un anumit tip, legată de obiecte cu culori pe care le idealizăm sau le simplificăm, noi dorim să vedem culorile așa cum credem.

Pe de altă parte, starea noastră sufletească și temperatura (propriu-zisă) ne influențează să adăugăm culorilor un plus de galben-roșu, văzînd o încăpere plăcută, călduroasă, în culori mai „calde" decît în realitate. Tot astfel, un peisaj de iarnă geroasă, o zi în care sîntem nemulțumiți, un om care ne este antipatic, toate acestea sîntem înclinați să le vedem în culori mai „reci", cu o tentă mai verde-albăstruie.

O altă constatare este că se formează asociații între culorile calde și apropiere și culorile reci și depărtare. Pelicula color însă ne dezminte. Ea „vede" mai obiectiv decît noi, mai adevărat. Cerul nu are întotdeauna albastrul ideal pe care îl credem noi. O cămașă albă poate deveni roz, sau verzuie, sau altfel după cum o culoare roșie, verde sau altfel este reflectată pe ea. Obrazul poate fi modificat de reflexiile colorate ale îmbrăcămintii, ale pereților sau de lumina care pătrunde printr-un geam verzui. Pelicula color nu are „stare sufletească", doar legi obiective de înregistrare. Concluzia firească este că și noi trebuie să ne educăm, să vedem mai obiectiv, mai atent, mai adevărat.

Observațiile de mai sus ne devin utile atunci cînd vrem să dăm o interpretare subiectului și atunci putem modifica temperatura de culoare în direcția dorită cu filtre corespunzătoare sau să dăm precădere în compoziția coloristică acelor culori care ne slujesc ideile.

ARMONIA CULORILOR

Pînă acum am analizat culorile în mod separat. Cel mai des însă, culorile se află alăturate unele de altele. De aceea este bine să vedem ce se întîmplă cînd sînt alăturate două culori, apoi mai multe culori. Fapt cert este că ele se influențează reciproc, chiar dacă modificările suferite nu fac parte decît din domeniul iluziilor optice.

Două sau mai multe culori alăturate pot produce o combinaţie plăcută, se armonizează, sau pot produce stridenţe, se resping, nu sînt plăcute la privit, şochează, deranjează. Sînt senzaţii asemănătoare celor ce rezultă cînd se alătură sau se suprapun într-un acord două sau mai multe note muzicale. Noţiunea de „plăcut" nu este nici rigidă, nici permanentă. Încă de la romani ne-a rămas dictonul „de gustibus e coloribus non disputandum". Nu în toate timpurile au plăcut aceleaşi culori şi combinaţii de culori. „Plăcut", este o noţiune limitată în timp, geografic, social şi chiar individual. În limbajul de toate zilele se spune că este o chestiune de „modă". Totuşi, din observaţii întreprinse de specialişti şi din teste pe un număr mare de subiecţi, reies anumite preferinţe generalizate care trebuie cunoscute.

În primul rînd se observă că percepţia unei culori este influenţată de fundalul pe care este dispusă. Dacă fundalul este negru, culoarea va apărea mai luminoasă şi mai saturată decît dacă fundalul este alb. De asemenea, culoarea apare cea mai luminoasă atunci cînd este suprapusă pe un fundal de culoarea ei complementară (de exemplu galben pe albastru, verde pe roşu). Două culori saturate, de suprafeţe egale, se resping şi efectul este cel mai strident cînd culorile alăturate nu sînt complementare (roşu lîngă magenta, sau albastru lîngă verde albăstrui). Cel mai bine se armonizează culorile din aceeaşi familie avînd saturaţii diferite (roşu saturat pe lîngă roşu-portocaliu mai palid).

Culorile foarte saturate şi vii se recomandă să ocupe suprafeţe mici în cadru şi să fie echilibrate cu suprafeţe mai mari de culori mai palide.

Culorile pot fi folosite pentru unificarea compoziţiei imaginii şi pentru atragerea atenţiei privitorilor asupra elementelor principale. La unificarea compoziţiei contribuie utilizarea unei culori dominante cu diferite luminozităţi şi saturaţii şi un fundal liniştit. Nu se recomandă plasarea unor culori vii şi saturate spre marginile cadrului, acestea invitînd privirea într-o direcţie centrifugă.

Alăturările de culori contrastante pot pune un accent pe zonele în care se află şi de aceea ele trebuie folosite pentru elementul principal din cadru. Nu includeţi multe culori diferite în aceeaşi imagine. Simplitatea este preferabilă efectului pestriţ. Pentru a crea o anumită atmosferă în cadru, căutaţi să vă limitaţi fie la familia de culori „calde", fie la cele „reci". Este bine ca reglarea clarităţii să fie astfel făcută, încît culorile saturate şi luminoase să apară cele mai clare; culorile mai palide şi mai închise se împacă mai uşor cu neclaritatea. Evitaţi apariţia în prim plan a unor culori verzi sau albastre, acestea fiind culori de „depărtare"; culorile de „apropiere", roşu sau portocaliu, plasate în prim plan, contribuie la crearea senzaţiei de tridimensionalitate.

Indicaţiile de mai sus trebuie bine aprofundate şi eventual experimentate cu ajutorul unor creioane colorate. Este bine ca fotograful care

vrea să lucreze color să viziteze muzee și expoziții, să privească tablouri cît mai multe, din diferite epoci și școli, căutînd să deslușească cum au fost repartizate culorile, ce îi place și nu îi place din acest punct de vedere. Multe exemple demne de urmat va găsi în mijlocul naturii, privind plante și flori, gîze și păsări, peisaje în diferite locuri, anotimpuri și ore. Fără a deveni conștient de culoare, de însemnătatea și rolul ei, nu se poate face fotografie color de calitate.

CÎTEVA „SFATURI PRACTICE"

1. *Nu* fotografiați color fără un *exponometru* de nădejde bine verificat.

2. La *subiecte întunecoase* (cu culori închise) dați o expunere cu 1/4—1/2 diafragmă *mai mult* decît indicațiile exponometrului.

3. La *subiecte deschise* (cu culori luminoase) dați o expunere cu 1/4—1/2 diafragmă *mai puțin.*

4. Cînd lucrați color, *parasolarul* trebuie să fie montat pe obiectiv.

5. În aer liber, în orele de mijloc de zi, montați pe obiectiv și un *filtru skylight sau U.V.*

6. *Nu* uitați că fotografiați color; deci mai multă atenție la *culori* decît la *efecte de lumină.*

7. La *cadrare,* atenție la saturația, alăturarea, suprafața, *poziția în cadru a culorilor.* Verificați relația culorilor subiect principal-fundal.

8. Pentru orice eventualitate, învățați să vă folosiți de *fulger electronic în aer liber și în interioare.*

9. Obișnuiți-vă să distingeți *culoarea luminii* și țineți la îndemînă cele 4 filtre de corecție amintite.

10. În interioare cu lumină prin ferestre sau la lumină artificială, *legea scăderii luminii* cu pătratul distanței este mai neiertătoare la color decît la alb-negru.

11. Cînd fotografiați cu lumină artificială, verificați dacă toate sursele emit lumină de *aceeași temperatură de culoare.*

12. Preferați utilizarea filmelor de aceeași temperatură de culoare cu lumina (de zi și artificială) în locul modificării temperaturii cu *filtre de conversiune* care cer prelungirea expunerii.

13. La *portret,* culoarea cea mai importantă este *culoarea pielii* de pe obraz, brațe, mîini.

14. Cînd se fotografiază color, nu trebuie uitat că și *alb, cenușiu și negru* pot fi considerate culori.

15. E greu să ai în studio *fundaluri* de culori potrivite cu toate culorile subiectului principal. Încercați un fundal alb pe care să pro-

iectaţi *lumină colorată* cu filtre de celofan (ca la proiectoarele de teatru).

16. Dacă n-aţi ajuns specialist, lăsaţi specialiştilor *munca de laborator.* Cîştigaţi astfel şi calitate şi timp pentru a face noi fotografii color.

Pelicula color este mult mai pretenţioasă, atît în ce priveşte tehnica, dar mai ales în ce priveşte măiestria. Nerespectarea tehnicii duce la schimbări de culori care, uneori, fac imaginea inutilizabilă. Nerespectarea unor reguli elementare în ceea ce priveşte armonizarea culorilor, duce la prost gust, la Kitsch, la comunicare neclară între creatorul şi privitorul imaginii.

În ceea ce priveşte tehnica, în afară de cele arătate pînă acum, nu se poate adăuga nimic. Instrucţiunile *la zi* ale producătorului trebuie urmate cu sfinţenie. Cunoaşterea felului deosebit în care diferitele sortimente de peliculă şi hîrtie redau culorile este de cea mai mare utilitate, însă nu întotdeauna are fotograful posibilitatea să aleagă dintre mai multe mărci. De aceea, cu cît va lucra mai *corect* cu ceea ce are la dispoziţie, cu atît rezultatele vor fi mai mulţumitoare. Dacă în tehnică, regula de bază rămîne *corectitudinea,* în măiestrie, regula de bază este *simplitatea.* Multe culori de saturaţii şi luminozităţi diferite se concurează, rup unitatea imaginii şi întunecă înţelegerea subiectului. În aer liber, la peisaj şi instantaneu, fotograful este confruntat cu anumite culori pe care nu le poate modifica. El trebuie totuşi să caute prin cadrare şi prin alegerea locului de unde va fotografia, să includă sau să lase în afara cadrului culorile care ar deranja, să aleagă un fundal sau un prim plan de culori corespunzătoare.

Dacă însă face portret în aer liber sau alt gen, el trebuie să-şi planifice dinainte compoziţia coloristică, alegînd culoarea îmbrăcămintii modelului, stabilind fundalul şi aducînd la faţa locului cîteva obiecte colorate de rechizită. Adesea, un mic fular, o sacoşă, o floare, vreun mic obiect care să nu distoneze cu ambianţa generală, pot da tocmai acele accente de culoare care să dea viaţă armoniei de culori. Sînt de preferat fundalurile liniştite, fără amestecuri de culori şi fără stridenţe.

Culorile vii, prea saturate, să ocupe cea mai mică suprafaţă din cadru, iar acestea să fie înconjurate de suprafeţe mari de culori mai puţin saturate, de preferinţă din aceeaşi familie de unde. Elementele compoziţiei coloristice sînt întotdeauna subordonate ideii care stă la baza imaginii iar alegerea şi alăturările de culori trebuie să poarte amprenta unei logici şi a unor căutări îndreptate spre acelaşi scop. Astfel, există *compoziţii dinamice,* alcătuite din culori saturate, vii, aşezate în contrast; *compoziţii statice,* alcătuite din culori mai pastelate, desaturate, închise, dispuse în suprafeţe mari; compoziţii care să favorizeze o *atmosferă caldă,* cu culori din seria roşu, portocaliu, galben şi amestecuri corespunzătoare, sau o *atmosferă rece,* cu culori din seria albastru, albastru-verzui, verde

deschis. A nu se uita că efectul unei compoziţii coloristice este amplificat de o compoziţie de linii, unghiuri, mase, construită pe aceleaşi principii.

În studio, la lumină artificială, obţinerea unei anumite compoziţii coloristice este uşurată, fiindcă fotograful are libertatea să-şi aleagă doar acele culori de care are nevoie şi poate să-şi stabilească schema de iluminare după dorinţă. El poate chiar (fără să exagereze!) să producă pete de culoare cu filtre colorate, aplicate pe unele surse de lumină. Aceste pete, bine alese ca saturaţie şi suprafaţă, plasate de obicei pe fundal, pot completa în mod fericit compoziţia. De multe ori însă, în studio, unde fotograful se bucură de atîta libertate, se întîmplă ca el să fie împins de o anumită „beţie a posibilităţilor" şi să uite de principala regulă a măiestriei coloristice: simplitatea.

Cei care învaţă graiul culorilor, ca orice altă „materie", doar memorizînd reguli şi aplicînd cîteva principii generale, ajung abia la jumătatea drumului. Graiul culorilor nu se învaţă numai cu creierul — este o chestiune de inimă, de suflet. Este mai mult artă decît ştiinţă, cu toate implicaţiile subtile pe care o presupune această deosebire.



În legătură cu colorul, nu se poate să nu se indice şi o formă de prezentare care se bucură în ultima vreme de un succes din ce în ce mai mare: *proiecţiile de diapozitive însoţite de muzică şi comentarii* (diason).

Gîndindu-se la această formă de utilizare a diapozitivelor, dintr-odată întreaga activitate capătă un scop şi etapele succesive, pînă în seara primei proiecţii, încep să se înlănţuie în mod organizat. Fotograful iese de sub imperiul întîmplătorului. El nu se mai lasă condus doar de „inspiraţia de moment", ci creează în mod conştient o operă închegată care îi solicită mai mult decît simplele cunoştinţe fotografice. Pe măsură ce îşi încheagă ideile, el devine propriul său scenarist, regizor, operator, monteur, redactor şi ilustrator muzical.

De multe ori se începe cu o vizionare a diapozitivelor făcute. Dintre acestea, se aleg cele care ar putea forma o *serie,* care s-ar putea însăila pe firul roşu al unei idei — „Toamnă în Bucegi", „Sosesc păsări în Deltă", „Minunatele aventuri ale omuleţului care începe să meargă". Desigur că seria nu va fi mulţumitoare de la prima încercare. Adesea se vor descoperi lacune, vor lipsi unele imagini de început, imagini de legătură, de prezentare a locului acţiunii sau altele. Lucrînd la text sau la fondul muzical vor ţîşni idei noi. Încetul cu încetul fotograful va înţelege ce îi mai trebuie şi va porni la lucru pentru a umple golurile. Pe urmă va veni „premiera cu public", urmată de comentariile şi sugestiile prietenilor. Confruntarea cu părerile altora nu trebuie niciodată evitată sau nesocotită. Ea întotdeauna produce roade. Astfel, se va ajunge, după un timp şi după o muncă interesantă, la realizarea unei proiecţii de

succes. Cînd se ajunge la valorificarea aproape a întregii rezerve de diapozitive şi cînd fotograful începe să-şi dea seama de marile posibilităţi pe care i le oferă proiecţiile, atunci el va începe să creeze subiecte speciale.

Proiecţiile de diapozitive cu muzică şi comentarii tind să devină o formă de spectacol foarte apreciat. Ele se aseamănă cu filmele cinematografice, avînd totodată şi mari deosebiri. Ele mai pot fi asemuite cu fotoreportajele din marile reviste ilustrate sau cu povestirile în desene. Fiind un gen de spectacol încă tînăr, nu există reguli de creaţie sacrosancte. Se păşeşte într-un domeniu nedefrişat, în care te poţi aştepta la surprize, la noi descoperiri, dar şi la piedici. Pînă acum, cel mai des s-au produs proiecţii în genul documentar, de prezentare a unor localităţi, monumente, artă populară, regiuni turistice etc., sau în genul „jurnal de călătorie“, arătîndu-se cronologic cum s-a desfăşurat călătoria sau excursia, ce s-a văzut, întîmplări inedite etc. Am văzut şi încercări de redare a unor basme, cu păpuşi şi decoruri. Aria subiectelor poate fi extinsă mult, de asemenea şi genurile. Însă în toate genurile nu trebuie uitată primordialitatea imaginii faţă de ilustraţia sonoră (muzică sau text) care este bine să rămînă la menirea de a crea doar o ambianţă şi a preciza amănunte care nu se pot reda prin imagini. Bineînţeles, că o proiecţie trebuie să aibă o anumită desfăşurare. Alăturarea întîmplătoare a unor diapozitive, mai ales dacă sînt prea multe, poate duce la monotonie. Este bine să se înceapă cu o introducere, cu o prezentare a subiectului, cu imagini care să deştepte interesul, să creeze aşteptare. Apoi, în timpul tratării subiectului, este bine să existe o mişcare de „apropiere“ de subiect, de prezentare din diferite unghiuri pînă la arătarea unor detalii — ca în panoramarea şi traveling-ul cinematografic. Este bine să se evite trecerile brusce de la o secvenţă la alta, intercalîndu-se imagini de trecere, de schimbare de atmosferă, care să pregătească cele ce vor urma. Tot astfel şi imaginile de sfîrşit trebuie să aibă un alt caracter, de încheiere, de îndepărtare de subiect, de revenire la cotidian. Fiind vorba de desfăşurarea unui spectacol în culori, imaginile care se urmează unele pe altele este bine să fie alese în culori din aceeaşi familie sau care se armonizează.

O deosebită grijă trebuie avută la alegerea muzicii adecvate. Imaginea şi muzica trebuie să se completeze perfect, să nu creeze stridenţe. Textul comentariului vorbit să fie cît mai scurt şi la obiect, să suplinească numai ceea ce nu reiese din imagine. Cea mai criticabilă este combinarea unor imagini din viaţa de toate zilele, interesante, frumoase, simple, cu o muzică pretenţioasă şi texte sforăitoare, „poetice“. Vă închipuiţi ce nepotrivită este prezentarea unor monumente de artă românească pe un fond de muzică spaniolă sau americană . . . Pe parcurs se vor elimina greşelile crase şi fotograful va ajunge la nivelul subtilităţilor în alăturarea de

imagini, armonizarea culorilor şi la îmbinări măiestrite de imagini, muzică şi text.

Dar proiecţii se pot face şi cu două sau chiar trei proiectoare, cu imagini alăturate sau suprapuse, cu imagini de aceeaşi mărime, sau de dimensiuni deosebite. Fiecare proiector cu seria sa de imagini va putea să joace un anumit „rol" şi imaginile se pot schimba sincron la cele două sau trei proiectoare, sau într-un anumit ritm dictat de fantezia autorului proiecţiei. Cele trei imagini pot prezenta acelaşi obiect văzut din trei unghiuri diferite, subliniind relieful, tridimensionalitatea. Două proiectoare pot prezenta două acţiuni care se petrec în acelaşi timp în locuri diferite. Pentru unele proiecţii documentare sau ştiinţifice, pe un ecran se va putea prezenta o hartă cu locul acţiunii şi pe celălalt acţiunea propriu-zisă, sau pe un ecran imaginea fenomenului şi pe altul schema sa sau o secţiune. O „bandă" de imagini poate avea rolul de a crea „atmosferă" şi altă bandă să descrie acţiunea.

*

* *

Din cele arătate despre fotografia color se întrevăd posibilităţi noi, drumuri larg deschise spre activităţi interesante. Dificultăţile tehnice — nu prea mari — o dată depăşite, dau frîu liber unei munci de creaţie cu mari satisfacţii. Totuşi, fotografia color îi cere omului din spatele aparatului mai multă subtilitate, mai mult rafinament şi o stăpînire mai desăvîrşită a măiestriei. Prostul gust este mai evident decît în fotografia alb-negru şi impostura este mai greu de disimulat. De aceea se şi spune că fotografia color este mai „grea" decît cea alb-negru. Este un motiv în plus ca fotograful serios să aprofundeze noile cerinţe şi să se pregătească temeinic pentru a le depăşi.

X

DOMENII ŞI TEHNICI SPECIALE
- REPRODUCERI
- FOTOGRAFIE TEHNICĂ
- FOTOGRAFIE PUBLICITARĂ
- MACROFOTOGRAFIE
- MĂRIRI GIGANT
- FOTOGRAFIA HIGH ŞI LOW KEY
- PSEUDORELIEF
- SOLARIZAREA
- IZOHELIA
- FOTOMONTAJUL

Adesea fotograful este confruntat cu cerinţe mai neobişnuite sau vede în expoziţii şi reviste de specialitate imagini cu o înfăţişare deosebită, despre care, totuşi, ştie că au fost realizate pe cale fotografică. Este omenesc ca orice fotograf să caute să-şi încerce puterile ca să realizeze şi el asemenea imagini. Şi este bine ca orice fotograf să abordeze domenii şi tehnici noi, pentru că în acest mod el îşi lărgeşte aria posibilităţilor, se familiarizează cu procedee care îi pot diversifica creaţia, punîndu-i la dispoziţie noi mijloace de exprimare artistică. Din nefericire, mulţi fotografi se lasă îmbătaţi de succesul facil obţinut prin unele tehnici care par inedite neiniţiaţilor şi rămîn ancoraţi într-un singur procedeu pe care îl folosesc pînă la plictiseală, la toate subiectele, fie că se potriveşte sau nu.

Printre altele, măiestrie înseamnă şi alegerea celor mai potrivite tehnici pentru o exprimare cît mai pregnantă. Numai cu acest gînd se învaţă tehnicile mai deosebite.

REPRODUCERI

În ultimii ani tehnica reproducerilor curente de documente, manuscrise şi texte tipărite, a fost mult simplificată prin introducerea procedeului Xerox, bazat pe cercetările lui C. F. Carlson în electrofotografie.

Rămîn totuşi sectoare în care din anumite motive, se preferă reproducerile obţinute pe calea obişnuită de fotografiere cu un aparat, obţinerea unui negativ care este apoi copiat sau mărit. Nu sînt aici probleme deosebite. Trebuie însă avut grijă de următoarele: obţinerea unui *paralelism perfect* între planul subiectului de reprodus şi planul negativului; *iluminare egală* pe întreaga suprafaţă; reglaj foarte precis pentru obţi-

nerea de *claritate perfectă* pe întreaga suprafață; *expunere corectată* cu factorul de prelungire pentru fotografierea din apropiere.

Un sector oarecum mai dificil este cel al reproducerilor în alb-negru de subiecte colorate, picturi în ulei, acuarele, desene și chiar țesături brodate și covoare. Redarea necorespunzătoare a culorilor în tonalități de cenușiu poate da loc la erori grave, mai ales în cazul reproducerilor unor opere de artă. De aceea, în afară de observarea celor patru indicații de mai sus, este adesea nevoie de utilizarea unui filtru colorat. Acesta însă trebuie să nu fie prea puternic pentru a nu exagera contrastele. De obicei, un galben sau verde-galben deschis este suficient. Pentru acuarele, unde culorile sînt mai transparente, se poate utiliza un galben mijlociu, verde sau chiar un portocaliu deschis. Intensitatea filtrului depinde și de utilizarea care se va da reproducerii. Cum de obicei astfel de reproduceri se fac pentru a fi tipărite în cataloage, reviste de specialitate sau chiar ziare, este recomandabil a se ține seama de pierderile inerente procedeelor tipografice și separa mai bine suprafețele de culoare.

La picturile în ulei se întîmplă adesea să apară suprafețe lucitoare din cauza amplasării defectuoase a surselor de lumină. De aceea trebuie avut grijă ca aceste suprafețe să fie descoperite din timp, privind tabloul exact din dreptul obiectivului (dacă aparatul nu are geam mat) și eliminînd apariția supărătoare prin schimbarea poziției lămpilor. Cu cît lumina este mai laterală, cu atît se evită mai sigur luciul. Înainte de a determina expunerea, este bine, mai ales la tablourile de dimensiuni mai mari, să se măsoare cu exponometrul lumina reflectată pe porțiuni (margini, sus, jos, mijloc) pentru a se asigura că lumina este absolut egal repartizată pe întreaga suprafață. Cînd se fotografiază detalii de tablouri este uneori necesar să se folosească doar o singură sursă de lumină, plasată foarte lateral, pentru a scoate în evidență felul cum a fost așezată culoarea, urmele de pensulă sau alte detalii tehnice.

La reproducerile de opere de artă, fotograful este bine să fie conștient de faptul că lui nu i se cere să facă artă ci doar să redea intențiile pictorului, căutînd să le înțeleagă și să se conformeze acestora în modul cel mai fidel.

FOTOGRAFIA TEHNICĂ

Sub acest titlu se grupează un număr de ramuri ale fotografiei ca auxiliar și instrument de cercetare în industrie. Despre unele ramuri speciale, cum ar fi, de pildă, defectoscopia, cristalografia, diverse forme de control de asamblaje, de ambalaje, de conținut de materii străine etc., nu ne ocupăm în cele ce urmează, acestea cerînd utilaje deosebite și făcîndu-se cu raze X, raze gamma, raze Grenz și alte procedee cu totul speciale.

Se face simţită din ce în ce mai mult nevoia de fotografii de calitate care să arate maşini, subansamble, detalii, produse, procese de producţie, interioare şi exterioare de fabrici şi uzine etc. O parte dintre aceste fotografii se realizează ca *reportaj industrial,* folosindu-se aparatele şi tehnicile caracteristice genului de reportaj. De preferat sînt formatele mijlocii (6/6 sau 6/9) şi aparate care permit schimbarea obiectivelor.

Pentru fotografiile tehnice propriu-zise, cele care se adresează specialiştilor, sînt necesare măsuri deosebite şi fotograful, dacă nu este asistat de un inginer sau tehnician care să-i arate scopul fiecărei imagini, trebuie să fie versat în problemele tehnice ale ramurii industriale în care lucrează.

Aparatul se recomandă a fi de format mai mare (cel puţin 6/9) pentru a înregistra detaliile cu maximum de fidelitate. Formatul mare este necesar şi pentru că adesea este nevoie de un retuş special chiar pe negativ pentru a înlătura mici defecţiuni în finisarea piesei, a pune accente de luciu, a elimina fundaluri necorespunzătoare etc. Aparatul trebuie să permită înclinările şi rotaţiile independente ale părţii frontale şi posterioare pentru a îndrepta liniile convergente şi a obţine un plus de claritate în adîncime, atunci cînd aparatul nu poate fi aşezat în locul cel mai potrivit (ceea ce se întîmplă în cele mai multe cazuri!). În afară de obiectivul normal, aparatul trebuie să aibă şi un obiectiv cu unghi mare de cuprindere (90°!) şi eventual un teleobiectiv mijlociu. Obiectivele, desigur, de cea mai bună calitate. Absolut necesar este un *trepied* robust, cu picioare telescopice de mare extensie şi cu articulaţie cu nucă mare, solidă, care să poată fi fixată cu siguranţă în orice poziţie.

Setul de filtre cuprinde mai ales filtre care să favorizeze contrastele: galben 3, portocaliu, verde intens şi un filtru de polarizare pentru eliminarea luciului nedorit de pe unele suprafeţe. Un *parasolar* adînc (de preferinţă reglabil) este adesea necesar fiindcă de multe ori se cere o contra-lumină puternică pentru a sublinia conturul unei piese.

Fiind vorba, în cele mai multe cazuri, de subiecte imobile, se va prefera *material negativ* de sensibilitate mijlocie sau chiar mică.

Iluminarea cere o atenţie cu totul deosebită. Maşinile, subansamblurile, aparatele şi mai ales interiorul acestora (încercaţi să iluminaţi pentru fotografiat interiorul televizorului dumneavoastră) au forme dintre cele mai curioase, cu piese care se suprapun şi care aruncă umbre pe alte piese şi creează „unghiuri moarte" unde nu pătrunde lumină decît dintr-o anumită direcţie. De aceea, pentru a ilumina bine, egal, pentru a da relief şi a scoate în evidenţă „inima" piesei, pentru a contura o piesă importantă, pentru a da luciu sau pentru a-l evita, este uneori nevoie de multă pricepere şi cazne, dar, mai ales, de multe surse de lumină şi de tipuri diferite (mi s-a întîmplat să nu pot rezolva o problemă de iluminat decît ascunzînd în interiorul piesei o mică lanternă de buzunar cu baterie). Une-

ori, iluminarea unui strung, de exemplu, cere mai multă pricepere decît iluminarea unui portret dificil!

Există mai multe posibilități pentru a evita transportul unui mare număr de surse de lumină la fața locului. Trebuie însă știut că orice deviere de la mijloacele curente de iluminat cere din partea fotografului multă ingeniozitate și posibilitatea de a-și da bine seama de efectele pe care le obține.

— Combinarea luminilor de *fulger electronic și becuri incandescente.* Lumina generală care îmbracă întreaga mașină se va da cu fulger electronic, observînd zonele care rămîn în umbră. Iluminarea acestora din urmă se va face cu reflectoare sau proiectoare cu becuri incandescente plasate în mod corespunzător.

— *Fulger electronic repetat.* La anumite forme de mașini se poate face un plan de iluminare cu 2—4 poziții și distanțe de la care să se descarce fulgerul, în timp ce aparatul montat pe trepied rămîne deschis. Se poate da, de exemplu, cîte un fulger: a) cu lumină principală mai de aproape, de sus și dintr-o parte (45°); b) ca lumină general-difuză de umplere, mai de departe și în direcția aproximativă a axului obiectivului și c) ca lumină de contur, plasînd fulgerul deasupra și în spatele mașinii (eventual și lateral, de partea cealaltă a fulgerului *a*). Aceasta este una dintre schemele posibile de iluminare și depinde de priceperea și fantezia fotografului ca și de forma mașinii, pentru a găsi oricîte alte scheme.

— *Reflector în mișcare* (cu bec cu incandescență). Se mai numește bidinea de lumină sau pictat cu lumină. Este o metodă foarte utilă fiindcă înlocuiește multe surse de lumină și dă o iluminare fără umbre. Reflectorul ținut în mînă se mișcă orizontal și vertical cu mișcări încete, ample, în timp ce aparatul pe trepied rămîne deschis. Lumina din încăpere trebuie să fie cît mai redusă pentru a nu influența expunerea. Această metodă devine deosebit de utilă și cînd este vorba de suprafețe mari sau de un rînd de mașini dispuse în adîncime. Diafragma obiectivului trebuie închisă mult pentru a da timp fotografului să facă toate mișcările de lumină pe care și le-a propus, uneori fiind nevoie chiar de montarea unui filtru cenușiu peste obiectiv.

— *Oglinzi și panouri reflectante.* Este o altă metodă pentru economisirea de surse de lumină, aplicabilă la subiecte de dimensiuni reduse. Se pot folosi oglinzi obișnuite, oglinzile care se găsesc la drogherii numite „pentru ras" (cu o suprafață concavă și alta plană), plăci cromate de la aparatul de glasat (acestea se pot transporta ușor, nu se sparg și pot fi tăiate la dimensiunea valizei în care se ține restul echipamentului fotografic).

Panourile se fac din carton subțire alb, pe carton se poate lipi o foiță de staniol (chiar mototolită) sau din pînză albă prinsă pe o ramă. Reflectînd o sursă de lumină, ele înlocuiesc lumina secundară, de umplere,

avînd rolul de a face umbrele mai transparente. Oglinda de ras poate chiar înlocui un mic proiector, aruncînd un fascicol de raze concentrate pe locul dorit.

Marea însemnătate a unei iluminări bune, corecte, măiestrite, în fotografia tehnică, nu poate fi suficient subliniată. Se recomandă a se face cît mai multe exerciții cu naturi moarte compuse din scule și piese de mașini, interioare, obiecte electrocasnice, pentru a vedea cum se obțin cele mai bune rezultate cu materiale de cele mai diferite forme și suprafețe.

Mici trucuri. Pentru înțelegerea mai bună a componenței sau funcționării unui aparat sau subansamblu, pentru eliminarea unor greutăți, sau din alte motive, trebuie uneori să se recurgă la trucuri simple. Se dau aici doar cîteva dintre cele mai des folosite, urmînd ca fotograful ingenios să fie încurajat să descopere și altele atunci cînd se ivește prilejul.

1. **Piesele devin transparente.** Să presupunem să trebuie fotografiat un dispozitiv la care piesele componente, închise sub un capac, sînt dispuse în adîncime, acoperindu-se una pe cealaltă. Se cere totuși ca toate piesele de interior să fie vizibile. Nimic mai simplu! O alternativă este: se fixează bine dispozitivul care trebuie fotografiat, sursele de lumină și aparatul cu care se face imaginea, astfel ca niciunul să nu-și schimbe poziția (aparatul trebuie să permită declanșări multiple pe același negativ); se golește carcasa și se face prima expunere — de obicei se subexpune; se montează prima piesă sau piesele din planul cel mai îndepărtat și se mai face o expunere; succesiv se montează piesele din planuri din ce în ce mai apropiate, terminînd cu capacul de închidere — la fiecare plan se face cîte o expunere. Astfel, se obține o supraimpresiune a tuturor pieselor pe același negativ și efectul obținut este că piesele au devenit... transparente. Uneori, (depinde de natura și strălucirea pieselor) este necesar ca planurile deja fotografiate să fie acoperite cu hîrtie neagră tăiată pe dimensiunea carcasei. Expunerile sau, mai bine zis, subexpunerile, depind tot de suprafața, poziția și strălucirea pieselor. O altă variantă, cînd cea descrisă nu este posibilă, este supraimpresiunea la mărit pe aceeași hîrtie cu negative separate pentru fiecare piesă sau plan succesiv de piese.

2. **Mai mulți timpi.** O tehnică similară cu cea de sus se folosește cînd trebuie arătată poziția diferită a pieselor în timpi diferiți ai mecanismului. Se pot vedea astfel, în aceeași fotografie, modificările care se produc în timpul funcționării.

3. **Piese complexe.** Există unele dispozitive formate din multe piese mici, asamblate strîns unele în altele. Pentru a le arăta pe toate precum și ordinea de asamblare, se înșiră piesele separate pe o foaie de hîrtie, în ordine normală, în poziția în care se montează una în alta și se fotografiază pe un singur negativ.

4. **Fără umbre.** Uneori este necesar să se fotografieze piese mici astfel ca întregul lor contur să fie perfect vizibil. Aceasta înseamnă ca ele să se detaşeze perfect de pe fundal, nici o porţiune a conturului lor să nu arunce vreo umbră. Pentru a realiza aceasta, piesele se aşază pe un geam susţinut la 30—50 cm deasupra unei suprafeţe aşternute cu hîrtie albă. Luminînd piesele lateral de sus, umbrele vor fi proiectate în afara cadrului imaginii.

5. **Prin lupă.** Pentru a scoate în evidenţă o piesă mai importantă dintr-un mecanism, aceasta poate fi fotografiată printr-o lupă, lăsînd să se vadă împrejur restul mecanismului, la mărime „naturală". Acelaşi efect poate fi obţinut la mărire, fie prin supraimpresiune (vezi mai departe la fotomontaj), fie printr-o mărire a întregului mecanism pe care se va lipi o mărire 2—4 ori a piesei respective, avînd grijă ca această mărire din urmă să fie tăiată rotund şi desenînd în jurul ei cu tuş un cerc negru, reprezentînd rama lupei.

Fotograful care se specializează în fotografie tehnică va fi adesea confruntat cu multe greutăţi. De exemplu, nu întotdeauna va putea să plaseze vreo piesă grea astfel ca să aibă un *fundal corespunzător.* Neavînd la dispoziţie decît vreo prelată mototolită, el va realiza totuşi un fundal bun dacă prelata ar fi mişcată în tot timpul unei expuneri alese dinadins mai lungă (10—15 s).

De asemenea, el trebuie să ştie să se folosească de *machiaj* pentru a face ca unele dispozitive să arate mai bine. Suprafeţele cromate şi metalele lucioase trebuie uneori acoperite cu un strat subţire de pastă albă mată (ca cea pentru curăţat clanţele sau ulei amestecat cu pudră de talc), fiindcă altfel ele sau strălucesc prea puternic, sau nu „prind" lumina. Dimpotrivă, unele suprafeţe, mai ales cele vopsite, nu strălucesc destul de puternic (ca o maşină nouă!) şi atunci trebuie unse cu ulei şi dat lustru. Alteori, din diferite motive, apar lovituri sau zgîrieturi care trebuie făcute invizibile cu chit, cu vopsea sau cu vaselină.

FOTOGRAFIA PUBLICATĂ

Fotografia publicitară este în unele aspecte înrudită cu cea tehnică. Totuşi, aria subiectelor este mult mai vastă şi cerinţele care se pun fotografului sînt mult mai grele. Fotografia publicitară, care a luat un mare avînt în ultimele 2—3 decenii, trebuie să convingă un public cît mai numeros şi mai variat să cumpere anumite produse (şi nu altele!) prezentînd cît mai pertinent calităţile, avantajele, frumuseţea, necesitatea, caracterul practic şi multe alte caracteristici (existente sau închipuite).

În general, o fotografie publicitară reuşită trebuie să degaje o mare *putere de sugestie* care să declanşeze actul de cumpărare la cît mai mulţi

clienți potențiali. Datorită marelui număr și varietății de produse și servicii cărora li se face reclamă, domeniul fotografiei publicitare a devenit foarte vast. O singură fotografie pentru un singur produs, într-o anumită etapă a unei campanii publicitare, poate să apară în multe milioane de exemplare, în diferite reviste, „ca afiș“ și ca panou, iar cheltuielile pentru spațiul publicitar, confecționarea afișelor și chiriile pentru locația panourilor se pot ridica la sume enorme. De aceea, exigențele în ceea ce privește calitatea tehnică și valoarea ideilor exprimate în fotografii sînt din ce în ce mai mari.

Cerințele impuse unei fotografii publicitare sînt: *calitate tehnică* ireproșabilă, astfel ca ea să poată fi mărită la orice dimensiuni și să poată fi reprodusă prin procedeele poligrafice curente, fără mari pierderi de calitate; *atracție vizuală* puternică, bazată pe compoziție viguroasă și originalitate deosebită; *claritatea mesajului publicitar* pentru un public cît mai larg și divers, care să distingă din prima privire caracteristicile deosebite și utilitatea produsului.

Pentru satisfacerea optimă a acestor cerințe, este necesară colaborarea strînsă între specialiștii din multe domenii (fotografi, graficieni, scenografi, specialiști în marketing, tehnicieni, laboranți, poligrafi, retușeuri etc.), studiouri mari (în care să încapă, de exemplu, un automobil și o stație de benzină) echipate cu tot ce e mai modern în aparataj și instalații de iluminat, laboratoare și anexe spațioase. Totuși, hotărîtor pentru reușita oricărei fotografii publicitare este fotograful cu fantezie creatoare, cu ingeniozitate tehnică și cu o bogată experiență în cît mai multe genuri fotografice. În afară de „calitate maximă“ din toate punctele de vedere, nu există nici un fel de reguli sau opreliști. În cele mai bune exemple de fotografie publicitară se pot descoperi realizările de vîrf din portret și fotografie tehnică, peisaj și instantaneu, fotografie de gen și natură moartă, atît în alb-negru, cît mai ales în color.

Nu oricare fotograf poate ajunge la înaltele performanțe tehnice și în special cele artistice impuse de fotografia publicitară. El trebuie să fie înzestrat cu harul prețios de a face fotografiile sale să vorbească, să cheme, să strige. Fiecare imagine, deosebită de celelalte, să fie impregnată cu o anume atmosferă corespunzătoare mesajului publicitar pe care trebuie să-l transmită. De aceea, fotograful care dorește să abordeze acest domeniu dificil, trebuie, în primul rînd, să se convingă că poate depăși treapta elementară de redare obiectivă. Se va începe cu exerciții de naturi moarte cu cele mai uzuale obiecte din casă și fotograful își va impune singur anumite teme.

De exemplu: carte, țigări, chibrituri, scrumieră; să se dea atmosferă de dimineață însorită, zi mohorîtă, trecut de miezul nopții. Cu aceleași obiecte să se arate: cartea e citită de o femeie, de un bărbat tînăr, de un bătrîn, de un bărbat meticulos, de unul neglijent etc. Cu aceleași

obiecte şi aceeaşi temă să facă 2—3 variante cît mai deosebite. Să arate altora imaginile realizate şi să controleze dacă şi aceştia recepţionează tema corespunzătoare. Dacă după cîteva luni de exerciţii asidue nu face progrese, atunci înseamnă că trebuie (cu regret) să renunţe la dorinţa de a se consacra fotografiei publicitare. Dacă face progrese, îşi va propune teme din ce în ce mai dificile, încercînd să abordeze şi teme publicitare.

Într-un domeniu cu atîtea subtilităţi şi în continuă prefacere, cum este cel al fotografiei publicitare, este greu a da alte sfaturi decît cel de a controla, prin exerciţii, existenţa imaginaţiei creatoare. Dacă aceasta există, restul este mult mai uşor şi se învaţă tinzînd să se realizeze imagini cît mai bune în celelalte genuri fotografice.

MACROFOTOGRAFIE

Astfel se numeşte procedeul prin care se obţin imagini cu obiective fotografice curente, în care subiectul, sau o parte a lui, este redat mai mare decît în realitate. Dacă optica este înlocuită printr-un microscop, atunci se trece în domeniul mult mai specializat al *microfotografiei* (sau al fotomicrografiei) unde se pot fotografia numai preparate de microscop pe lamele de sticlă. Macrofotografia, de fapt, este fotografie de la distanţe foarte mici. Pentru a face posibilă o apropiere atît de mare de subiect, este necesar să se mărească distanţa obiectiv-negativ şi în acest scop există mai multe mijloace:

— *Lentile adiţionale* (menisc) care scurtează distanţa focală a obiectivului pe care sînt montate.

— Cei care posedă aparate cu *burduf cu extensie dublă,* sau chiar triplă, se pot apropia mult de subiect, obţinînd pe negativ o imagine cel puţin de mărime naturală.

— La multe aparate de format mic se adaptează *inele sau tuburi de extensie* de diferite lungimi.

— Cel mai bun sistem este *burduful adiţional.* Acesta permite orice apropiere, reglarea foarte precisă a clarităţii şi mici pierderi ale performanţelor optice ale obiectivului.

Deoarece la astfel de fotografii, claritatea maximă este o cerinţă de bază, sistemul de vizare devine foarte important. Trebuie neapărat ca reglarea clarităţii să fie văzută şi nu determinată prin calcule. Se preferă aparatele cu vizare directă prin obiectiv (cu geam mat, reflex, pentaprismă), mai ales pentru că în macrofotografie zona de claritate în adîncime devine foarte îngustă, ceea ce implică o reglare foarte fină.

În privinţa zonei de claritate foarte reduse, fotograful trebuie să ştie că în macrofotografie există 2 timpi: a) fotografiatul şi b) măritul.

În timpul a) el obține o imagine pe negativ în care subiectul poate fi redat în condiții bune în raport de maximum 1/2 față de mărimea naturală. Dincolo de acest raport, zona de claritate devine de ordinul fracțiunilor de milimetru și condițiile de lucru și iluminare devin aproape imposibile. În timpul b) se obține mărirea substanțială, care poate ajunge fără dificultăți la raportul 1/15 sau chiar 1/20. De aceea în timpul a) nu trebuie forțat raportul de mărire fiindcă se pot produce pierderi ireparabile de calitate.

Atunci cînd nu se poate fotografia la lumină naturală de zi, *iluminarea* micilor subiecte devine destul de dificilă din cauza distanței mici dintre aparat și subiect care nu lasă să pătrundă decît lumină laterală. De preferat sînt mici proiectoare cu sisteme optice care aruncă un fascicul concentrat de raze, în combinație cu mici panouri reflectante (sau oglinzi) care să lumineze umbrele. Se pot procura tuburi circulare de fulger electronic care se montează în jurul obiectivului. Acestea însă, deși ușurează mult iluminarea, nu sînt potrivite pentru toate subiectele din cauza iluminării foarte plate care se obține.

La extensii mari este greu de determinat timpul de expunere exact (mai ales cînd se fotografiază color). Deși există tabele de calcul pentru fiecare grad de extensie, totuși nu se pot garanta rezultatele și trebuie făcute expuneri de probă. Numai aparatele cu celulă încorporată care măsoară luminozitatea imaginii formate în aparat pot da expuneri corecte.

Macrofotografia este foarte utilă în știință (medicină, biologie, cristalografie), în fotografia industrială și documentară, în criminalistică etc. Ea mai poate avea însă și un important rol estetic, specific fotografic, prin faptul că poate dezvălui marea frumusețe a unor structuri și forme greu accesibile ochiului. Este un domeniu destul de rar explorat de artistul fotograf și care merită mai multă atenție. El poate pătrunde și înfățișa o lume mirifică, cu alte legi de perspectivă, în care lumina produce efecte insolite și însăși materia pare deosebită. În ciuda greutăților, el va găsi subiecte inedite de mare rezonanță, care îi vor răsplăti din plin eforturile.

FOTO-GRAFIA

Foto-grafia este un termen cu o răspîndire din ce în ce mai largă, care vrea să desemneze toate acele tehnici fotografice asemănătoare cu grafica. Este însă bine să se atragă atenția că în domeniul artei, orice referire la „asemănare" iscă bănuieli pentru că de la asemănare la imitație nu este decît un pas. Dacă se recurge la astfel de tehnici, trebuie să existe o motivație foarte temeinică. Altfel, riscul ca lucrarea să devină lipsită de valoare, este iminent. De asemenea, trebuie cunoscute

efectele pe care le poate produce fiecare tehnică şi aplicată numai aceea care aduce o contribuţie anume. A „epata pe burghez" cum spune francezul, nu este suficient ca motivaţie. Ţinînd seama de aceste observaţii, se trece la descrierea principalelor tehnici din această categorie.

Modificarea contrastelor. După cum s-a văzut la capitolele respective, există posibilitatea (relativă!) de a alege gradaţia considerată potrivită pentru o imagine. Orice modificare în contrast aduce după sine şi alte schimbări. Pe de o parte relieful obiectelor se aplatizează pe măsură ce contrastul devine mai mare. Pe de altă parte, se modifică şi alte caracteristici ale imaginii: puterea de atracţie vizuală, dinamismul, atmosfera, dramatismul. De exemplu, o imagine cu contraste puternice are o mai mare putere de atracţie şi un dinamism mai accentuat.

Modificarea contrastelor se poate face accentuînd sau atenuînd scara tonalităţilor de cenuşiu, începînd de la alb pînă la negru.

Accentuare înseamnă treceri bine marcate, abrupte, de la o tonalitate de cenuşiu la alta, ceea ce duce la scăderea numărului treptelor intermediare pînă la dispariţia lor totală, rămînînd în imagine doar alb şi negru.

Atenuare înseamnă treceri line care au drept rezultat o creştere a numărului treptelor, însă prin exagerare, imaginea poate căpăta un aspect cenuşiu.

Se mai poate elimina cu totul din imagine fie partea de jos a scării — negrul şi tonurile închise de cenuşiu, fie partea de sus a scării — albul şi tonurile deschise de cenuşiu. În primul caz avem a face cu tehnica numită *high key* şi în al doilea cu *low key.* Reuşitele în aceste două tehnici sînt condiţionate de o planificare riguroasă a tuturor etapelor încă de la fotografiere.

Astfel, pentru high key, se începe chiar de la alegerea subiectului, care trebuie să se potrivească cu această tehnică. Se preferă de obicei subiecte care exprimă gingăşie, voioşie, uşurinţă, delicateţe. Deosebit de bine high key-ul corespunde portretelor de copii, de femei mai ales blonde, nud şi, în peisaj, efectelor atmosferice de zori de zi, de ceaţă, de lumină puternică pe case văruite, pomi înfloriţi, pe ape. Se vor evita umbrele adînci, preferîndu-se o lumină difuză, plată. Adesea, la astfel de subiecte efectul poate fi accentuat, montînd pe obiectiv un ecran de difuzie (lentilă Duto). În studio se alege un fundal alb care va fi iluminat puternic. Expunerea va fi relativ mai lungă. Developarea se face într-un revelator cît mai compensator (eventual şi diluat) prelungind suficient timpul de developare pentru a obţine un depozit argentic substanţial. Măritul se face pe hîrtie moale, de preferinţă mată, developată în revelator compensator (formula Beers nr. 1).

Uneori, pentru a sublinia delicateţea cenuşiurilor foarte deschise, se plasează în cadru o mică suprafaţă de negru. Sînt fotografi care accen-

tuează ochii, sprîncenele, buzele, „desenîndu-le" cu o pensulă subţire muiată în revelator contrast (această operaţie se face imediat după expunerea la aparatul de mărit, fără a scoate hîrtia din ramă, la lumina gemuleţului roşu care se trage peste obiectivul aparatului de mărit, astfel că se văd locurile peste care se intervine cu pensula).

La tehnica low key se potrivesc subiecte sumbre, dramatice, cu o atmosferă de mister. Lumina trebuie să favorizeze suprafeţe mari cu umbre adînci, tonurile de cenuşiu mijlociu scoţînd în evidenţă formele caracteristice ale subiectului şi cîteva accente mici de cenuşiu deschis (sau chiar puţin alb) reprezentînd punctele apicale care dau relief. Efectul general al imaginii nu trebuie să fie de contrast, ci de o foarte fină gradaţie de cenuşiuri închise. De aceea, expunerea la fotografiere trebuie să fie cît mai corectă şi developările negative şi pozitive în revelatoare compensatoare. La mărit, expunerea determinată prin probe poate fi mai bogată. Fineţea gradaţiilor este favorizată de o hîrtie lucioasă.

Se trece acum la tehnici mult mai grafice. Acestea sînt menite să elimine cu totul fineţea caracteristică fotografiei în acele treceri subtile de la un cenuşiu la alt cenuşiu apropiat. În fotografie nu există linii în adevărata accepţiune a cuvîntului, linii care să contureze obiecte, ca în desen. Ceea ce ni se par linii, sînt doar graniţele între două tonalităţi diferite — exact ceea ce vedem şi cu ochiul. Totuşi cu ajutorul acestor tehnici, mai ales prin solarizare, apar linii. Ele însă sînt lipsite de subtilitatea pe care le-o transmite vibraţia unei mîini de artist. Sînt linii artificiale, iscate de un proces fizico-chimic fără suflet, fără gîndire, fără capricii. Sînt, în ultimă analiză, neartistice. Totuşi. . .

Pseudoreliefful. Cea mai simplă dintre cele trei tehnici pe care le vom aminti. Se preferă subiecte cu forme simple, mari, planuri apropiate, pe fundaluri de care se degajă bine. În general, subiecte pe care şi le-ar alege un sculptor pentru un bazorelief sau pentru o efigie, de exemplu pe o monedă. Este mai bine ca subiectul să fie iluminat fără umbre.

Dacă avem un negativ cu un astfel de subiect, mai întîi se face cu acesta un pozitiv prin copiere contact pe film. După ce pozitivul este gata şi uscat, se suprapune peste negativ, emulsie pe emulsie, astfel ca să se suprapună exact. Pe urmă, unul din ele se trage puţin într-o parte şi în jos şi ambele se introduc în poziţia aceasta între cele două sticle ale casetei aparatului de mărit. Nu urmează decît să se facă mărirea pe hîrtie contrast în condiţiile obişnuite. Cenuşiunile contrarii de pe negativ şi pozitiv se anulează, numai în jurul contururilor se formează într-o parte o linie de tonalitate deschisă (semănînd cu partea în relief pe care se „prinde" lumina) şi în partea cealaltă o linie întunecoasă (semănînd cu partea bazoreliefului pe care cade umbra). În proporţie cu amplitudinea translaţiei şi cu raportul de mărire, aceste linii vor fi mai groase

sau mai subţiri. Nu se recomandă tendinţa spre linii prea groase, deoarece se pierde din claritatea micilor detalii.

Solarizarea. Este superflu să spun că orice imagine poate fi solarizată. Se văd doar atîtea exemple nefericite în expoziţii. Dacă e să se păcătuiască împotriva fotografiei, atunci măcar să se păcătuiască cu oarecare măiestrie!

„Linia mult visată“ (de unii fotografi!) nu se formează decît la limita dintre două suprafeţe tonale contrastante. Pentru ca ea să aibă valoare în compoziţie, trebuie să îndeplinească cel puţin două condiţii:

— să fie suficient de lungă şi bine marcată;

— să urmeze unul din contururile caracteristice ale subiectului principal. Urmează deci că nu trebuie solarizate subiecte cu multe detalii mărunte, cu suprafeţe mici, cu umbre care acoperă la întîmplare contururi etc. Solarizînd astfel de subiecte, nu se obţine decît un hăţiş încurcat de liniuţe, fără înţelepciunea unei geometrii ordonatoare.

O solarizare reuşită începe încă de la fotografiere. Se vor căuta acele linii principale ale subiectului şi se vor plasa astfel ca să devină solarizabile. Înseamnă că, de astă dată, subiectul va fi vizualizat din punct de vedere al solarizării. Conturul caracteristic va fi plasat pe un fundal cu o tonalitate contrastantă sau, dacă se fotografiază în studio, se va alege acea iluminare pe subiect şi pe fundal, care să favorizeze solarizarea. De exemplu, dacă modelul are un profil caracteristic, se va da o contralumină pe profil, iar fundalul va fi lăsat în întuneric. Dar, efectul solarizării nu se rezumă numai la formarea de linii. El se resimte şi în suprafeţele de alb, cenuşiuri şi negru.

S-a întîmplat oricui să aprindă din greşeală lumina albă în laborator cînd are una sau mai multe coli de hîrtie fotosensibilă descoperite. Developînd aceste hîrtii, ele se înnegresc. Se spune că „s-au voalat“. Dacă lumina a fost de scurtă durată sau slabă, voalul este cenuşiu şi dacă pe o porţiune hîrtia a fost acoperită cu un corp opac, pe acea porţiune hîrtia rămîne albă (iată originea „fotogramelor“, despre care nu-mi propun să discut!). Dar, tot din greşeală, se poate întîmpla ca în timp ce hîrtia expusă la aparatul de mărit se află în revelator şi imaginea este pe jumătate developată, cineva să aprindă lumina albă şi la exclamaţia noastră de surprindere, s-o stingă repede. Developînd mai departe, vom observa că se produce o inversiune a tonalităţilor. Efectul cel mai puternic se va observa în zonele în care revelatorul încă n-a acţionat, adică în zonele albe, de lumini. Acolo unde revelatorul a înnegrit imaginea, în umbre adînci, nu are loc aproape nici o schimbare. Explicaţia este că în zonele în care a început formarea imaginii, emulsia este desensibilizată prin produsele de oxidare ale developării iar în celelalte ea rămîne sensibilă la lumină, astfel că aspectul final nu mai seamănă cu

un pozitiv, ci mai mult cu un negativ, albul devenind negru și negrul rămînînd un cenușiu deschis.

Cele de mai sus le-a observat și le-a descris în anul 1862 omul de știință francez Armand Sabattier (1834—1910). De atunci se cunosc sub denumirea de „efectul Sabattier".

Explicația formării liniilor de solarizare a fost dată în 1926 de astrofizicianul german Gustav Eberhard (1867—19) care s-a ocupat și de spectroscopie și fotometrie. Este bine să se cunoască fenomenul fizico-chimic, denumit „efectul Eberhard" pentru că se va înțelege de ce o dată linia este neagră și altă dată albă (pe negativ). În zona de expunere puternică revelatorul se epuizează repede și developarea se încetinează. Revelatorul din zonele limitrofe, cu expuneri mai mici, rămîne relativ nealterat și difuzează spre marginile zonei cu expunere puternică, înlocuind revelatorul epuizat și producînd o developare mai activă. Astfel se formează o linie cu o densitate mai mare (cu depozit argentic negru, mai dens). În mod similar, într-o zonă de expunere redusă, revelatorul rămîne relativ nealterat și activ. Dar în jurul acestei zone, acolo unde expunerile au fost mai puternice (lungi), revelatorul se epuizează mai repede și difuzează spre marginile zonei cu expunere redusă, unde diluează concentrația revelatorului, ceea ce are drept urmare formarea unei linii cu o densitate mai mică. Această linie apare pe copia pozitivă ca o linie neagră care separă o suprafață albă de una cenușie închis. Efectul Eberhard apare atunci cînd developarea se face cu negativul în poziție orizontală și fără agitație.

Prin combinarea rezultatelor celor două efecte descrise mai sus (Sabattier și Eberhard) completate cu cercetări ulterioare în fenomenele fizico-chimice și pe baza experienței practice a unor mari fotografi (Man Ray și Feininger) s-a ajuns la o relativă siguranță în obținerea a ceea ce este azi denumit solarizare.

Cum se procedează în mod practic? În primul rînd, știind că siguranța obținerii de rezultate mulțumitoare nu este decît relativă, nu se face solarizarea chiar pe filmul cu care s-a fotografiat, existînd riscul ca întregul film să fie iremediabil compromis. Acesta se va developa în mod normal. Tot din aceleași motive nu se va face solarizarea nici direct pe mărire — nu este economic. Se va utiliza film normal, film pentru reproduceri fotografice (Printon) sau, dacă s-a fotografiat pe format mic, film cinematografic de sunet — cu acestea se procedează ca și la realizarea de diapozitive sau duplicate de negative.

Solarizările se pot face atît în timpul developării diapozitivului, cît și a duplicatului de negativ. La sfîrșit se va hotărî care dintre acestea va fi mărit. Este recomandat ca în revelator să se introducă o cantitate mai mare (dublă sau chiar triplă) de bromură de potasiu, fiindcă s-a dovedit că ionii de brom (din bromura de argint și bromura de potasiu)

contribuie la formarea unor linii de contur mai marcate (denumite şi ale lui Mackie).

Deci, după ce s-a stabilit expunerea corectă pentru realizarea diapozitivului şi acesta a fost copiat, se introduce în revelator şi se cronometrează exact timpul pînă cînd imaginea a căpătat contururile principale. Acest timp trebuie ţinut minte. Se scoate diapozitivul din revelator şi se ţine la 50 cm de un bec de 100 w, timp de o secundă. Diapozitivul este reintrodus în revelator unde îşi continuă developarea fără agitaţie. Cînd se consideră developarea terminată, se trece prin baia de stop şi apoi în fixator. După ce diapozitivul este fixat, se examinează la lumină albă. Se va cerceta ce modificări au suferit umbrele. Dacă solarizarea s-a făcut prea devreme, semitonurile vor fi prea dense. Dacă solarizarea s-a făcut prea tîrziu, modificările sînt reduse. Bineînţeles că nici linia lui Mackie nu este suficient de clară dacă cronometrarea momentului pentru solarizare nu a fost fericit aleasă.

În cazul în care rezultatele nu sînt mulţumitoare, se va repeta solarizarea cu diverse variante de timpi de developare înainte de solarizare, cu alte distanţe şi cu timpi mai lungi sau mai scurţi de expunere la bec. După cum se vede, solarizarea nu este nici pe departe o tehnică precisă, rezultatele depinzînd mai ales de mărimea şi de diferenţele tonale ale zonelor limitrofe. Restul se determină cu răbdare, prin probe.

Cînd se ajunge la un exemplar bun, acesta poate fi mărit în oricîte exemplare, fie direct, fie obţinîndu-se negativul lui şi mărindu-l pe acesta, fie obţinînd prin copieri repetate un exemplar foarte contrast, fără semitonuri. La alegerea uneia dintre aceste variante dictează doar gustul (bun sau rău) al fotografului.

Izohelia. Această tehnică îşi are obîrşia în procedeul de separare a tonurilor, prin care se obţineau măriri cu o foarte bogată gradaţie de tonuri. Pornind de la constatarea că bogăţia de gradaţii a unui negativ nu poate fi reprodusă pe nici o hîrtie, se separau tonalităţile deschise de cele închise pe două duplicate de negativ, care se copiau succesiv pe aceeaşi hîrtie. Astfel se obţineau detalii atît în umbre cît şi în lumini.

Fotograful A. Person a elaborat în 1930 un procedeu similar, care îi poartă numele, folosind la copiere chiar negativul original (pe care îl developa foarte moale) în combinaţie cu un negativ care conţinea doar luminile, developat foarte contrast.

Izohelia urmăreşte efectul contrariu: să obţină un efect frapant prin contrapunerea unor diferenţe extreme de tonalităţi. Numele englezesc al izoheliei este „posterization" (poster = afiş; crearea unor efecte de afiş). Şi aici, ca şi în fotografia obişnuită sau în majoritatea procedeelor foto-grafice, se adevereşte necesitatea vizualizării subiectului în funcţie de efectul final. Pentru izohelie se potrivesc subiecte cu suprafeţe mari, bine delimitate, fiecare suprafaţă avînd o tonalitate distinctă. Este impor-

tant ca albul şi negrul să fie prezente şi să joace un rol important în conturarea obiectelor şi în compoziţia imaginii.

În majoritatea cazurilor o izohelie se face cu ajutorul a trei duplicate de negativ obţinute prin intermediul unui diapozitiv din negativul original. Pe diapozitiv se vor face două semne în afara cadrului imaginii (două înţepături de ac de o parte şi de cealaltă parte a imaginii) care vor apărea şi pe cele trei dup-negative. Aceste semne se fac pentru a asigura o suprapunere exactă a celor trei imagini.

De pe acelaşi diapozitiv se realizează prin expunere diferenţiată, din ce în ce mai lungă, trei negative. Primul negativ acoperă numai luminile; al doilea, luminile şi tonalităţile mijlocii, al treilea maschează totul, în afară de umbrele adînci. Cele trei negative trebuie să fie developate la contrast extrem, eventual chiar reduplicate de mai multe ori, pînă cînd se obţine un efect de siluetă în alb şi negru. Cînd s-au obţinut aceste trei negative, se trece la mărit. Se introduce în aparatul de mărit primul negativ şi se reglează cadrajul şi claritatea. Aparatul trebuie bine fixat în această poziţie. Se face apoi prima probă de expunere. La acest negativ, al luminilor, expunerea este scurtă. Luminile trebuie să se contureze albe, un alb pur, înconjurate de o tonalitate foarte deschisă de cenuşiu. Se notează expunerea. Se înlocuieşte în aparatul de mărit cu al doilea negativ, cel al cenuşiurilor mijlocii. Se face proba de expunere, care este mai lungă. Albul şi cenuşiul deschis rămîn albe, fiind acoperite. În zona umbrelor adînci se va obţine un cenuşiu închis. La fel se procedează şi cu al treilea negativ, al umbrelor adînci. Acesta va avea expunerea cea mai lungă şi suprafaţa neacoperită trebuie să devină de un cenuşiu apropiat de negru.

Acum, după ce s-au stabilit expunerile pentru cele trei negative, se reîncepe cu primul negativ şi, sub protecţia filtrului roşu de sub obiectivul aparatului de mărit, se introduce hîrtia fotosensibilă. Prima operaţie, care nu trebuie uitată, este marcarea vizibilă pe hîrtie a celor două semne de poziţie făcute pe negativ. Urmează expunerea. Se scoate primul negativ şi se înlocuieşte cu al doilea. Se controlează dacă semnele de poziţie se suprapun (sub protecţia filtrului roşu). Urmează a doua expunere pe aceeaşi hîrtie care rămîne în ramă tot timpul. La fel cu al treilea negativ. După cele trei expuneri, hîrtia este developată în revelatorul folosit şi pentru probe (un revelator cît mai contrast, ca de exemplu Beers nr. 7), fixată şi spălată în mod obişnuit.

Imaginea finală va avea doar patru tonalităţi: alb, cenuşiu deschis, cenuşiu închis şi negru, clar separate între ele, ca zone unitare. Se pot realiza izohelii numai cu două dup-negative; în cazul acesta se obţin numai trei tonalităţi: alb, cenuşiu mijlociu şi negru. Rezultă un efect şi mai frapant. Pentru anumite subiecte care se potrivesc, se pot folosi

patru dup-negative. Dincolo de acest număr, izohelia își pierde caracteristicile.

Trebuie arătat că aceste trei tehnici (pseudorelief, solarizare și izohelie) își găsesc din ce în ce mai mult aplicarea și în fotografia color, fie pornind de la un negativ sau diapozitiv color, fie pornind de la unul alb-negru.

Deși s-a arătat la fiecare din aceste trei tehnici că ele se potrivesc numai la anumite tipuri de subiecte, repet această observație pentru ca ea să fie bine reținută. Nici o tehnică nu se aplică numai ca o distracție de laborator. Ea este folositoare doar în măsura în care contribuie la o prezentare mai frapantă, la sublinierea caracteristicilor esențiale ale subiectului, la crearea unei atracții vizuale mai neobișnuite.

Se poate merge și mai departe. Fotograful ingenios și cu un bun gust sigur, poate amplifica efectele obținute cu o singură tehnică, combinînd-o cu alta. Astfel, de pildă izohelia poate fi solarizată, obținîndu-se o linie de contur în jurul fiecărei zone tonale. De asemenea, două solarizări ale aceluiași negativ pot fi combinate cu pseudorelieful. Toate aceste tehnici pot fi valorificate fie ca pozitive, fie ca negative, sau combinate între ele. Numărul de variante devine astfel foarte mare, însă, desigur, puține dintre ele pot aduce un plus indiscutabil de valoare.

FOTOMONTAJUL

Iată o tehnică prin care fotograful ingenios poate da frîu liber imaginației sale. El poate alătura în aceeași imagine obiectele cele mai disparate, dîndu-le proporțiile cele mai năstrușnice. El poate, de exemplu, ca marele fotograf german Heartfield, cunoscut pentru fotomontajele sale antihitleriste, să dea unui conținut puternic o formă originală, de șoc vizual. El poate combina orice, oricîte imagini, oricum — cu condiția să fie călăuzit de o idee valoroasă și să posede un simț sigur al compoziției. Amintesc aici pe Aurel Mihailopol care excelează în tehnica fotomontajului imaginativ modern și multe din lucrările sale pot fi date ca exemplu de reușită.

Există două metode de a realiza fotomontaje:

— *prin colaj* (decupare și lipire) și

— *prin supraimpresiune.*

Oricare dintre aceste metode se va alege, sau o combinație dintre ele, este necesar să se aibă la bază o schiță a întregului fotomontaj. Avînd ideea care trebuie exprimată în montaj, se aleg negativele sau fotografiile care sînt considerate potrivite. Se caută să se găsească modalitatea cea mai fericită în care ele pot fi combinate și se desenează mai multe variante cu amplasamentul și suprafața pe care să o ocupe fiecare imagine, sau element din imagine.

Dintre aceste variante se alege cea considerată cea mai bună și se face o schiță cît mai precisă pe care se indică și dimensiunile (lățime și înălțime în centimetri) pe care să le aibă fiecare parte componentă. Se va observa atent pe ce fundaluri se vor suprapune elementele decupate pentru ca să se detașeze clar. Dacă tonalitățile sînt prea apropiate, se va nota care parte a fundalului ar trebui să capete o supraexpunere la mărit și care porțiune va trebui să fie reținută pentru a se obține diferența necesară. Pe baza acestei schițe, cu însemnările privind dimensiunile și observațiile privind modificările de tonalitate, se poate trece la mărit.

La *metoda colajului* se fac la rînd toate măririle în conformitate cu indicațiile din schiță. Aici există avantajul că se pot folosi diferite gradații de hîrtie, potrivit cu contrastul fiecărui negativ. Este de preferat să se folosească numai hîrtie subțire, aceasta lipindu-se mai ușor și marginile lipiturilor nefiind prea vizibile. Pentru a da un caracter unitar montajului, toate hîrtiile vor trebui să aibă aceeași suprafață — sau luciu, sau mat; alte suprafețe nu se recomandă. Din același motiv, toate hîrtiile să aibă aceeași culoare — albă, fildeș, chamois etc.

După ce toate măririle sînt gata, se poate trece la decupat. Contururile nu se taie cu foarfeca. Ele se trasează ușor, cu colțul unei lame (de ras) ascuțite, fără a pătrunde adînc în hîrtie, doar, dacă e posibil, în emulsia de gelatină. Apoi, partea care nu trebuie, se sfîșie de dedesubt, spre interiorul imaginii pe care o folosim la montaj. Astfel marginea utilă rămîne foarte subțire și la lipit aproape că nu se observă. Cînd decupajul s-a terminat cu bine, se face o probă de îmbinare. Pe un carton mai gros, de dimensiuni corespunzătoare, se așază (fără să se lipească încă) toate imaginile care constituie montajul. Se verifică poziția lor și modul în care se suprapun. Astfel se poate determina și ordinea în care vor fi lipite, care va fi prima și care va fi ultima. Pentru lipit se folosește pastă albă de lipit (pelicanol, lipinol etc.). Se așază prima fotografie pe o hîrtie și se întinde un strat subțire de pastă pe spate, pe toată suprafața și mai ales pe întregul contur al marginilor. Se lasă să se usuce puțin, apoi se aplică pe carton în locul potrivit, apăsînd și netezind bine, ca să nu rămînă nici o bulă de aer. Se procedează la fel cu toate celelalte imagini. După ce s-a lipit și ultima, montajul se pune la presat pînă se usucă. Nu mai rămîne decît să se taie marginile și să se retușeze acolo unde este cazul.

Fotomontajul prin *supraimpresiune* cere mai multă îndemînare. În schimb, această formă superioară este mult mai frumoasă, cu treceri abia simțite și cu suprapuneri fine între imagini, semănînd întrucîtva ca efect cu enchainé-ul cinematografic. Luînd ca bază tot o schiță de montaj, toate negativele se măresc pe rînd pe aceeași coală de hîrtie fotosensibilă. Marea dificultate tehnică este ca toate măririle, făcute de pe negative

diferite, la diferite raporturi de mărire, să termine developarea în același timp. De aceea se cere ca probele pentru fiecare imagine să se execute cu cea mai mare atenție. Se va începe cu imaginea principală din montaj și se va măsura timpul exact de developare al probei optime. Dacă timpul care rezultă este prea scurt pentru a permite executarea mișcărilor largi care produc efectul de supraimpresiune, se va diafragma pentru a prelungi suficient expunerea. Apoi, la celelalte probe, se va determina astfel expunerea, încît rezultatul cel mai bun să apară în timpul de developare care s-a notat pentru prima probă. La acest timp se va regla ceasul de laborator, ca el să sune și să anunțe momentul cînd developarea trebuie întreruptă. Dacă nu se ține seama cu rigurozitate de această măsură de prevedere, cînd se va developa coala pe care s-au făcut toate măririle, unele imagini vor fi gata developate mai devreme, iar altele vor rămîne în urmă, compromițînd iremedial reușita întregului fotomontaj.

Tehnica de lucru este similară cu cea amintită cînd s-a arătat cum se introduc nori într-o fotografie. Aci însă se combină nu numai două, ci mai multe negative și linia de demarcație nu mai este linia dreaptă a orizontului, ci poate fi un contur destul de complicat. De aceea, la fotomontajul prin supraimpresiune nu este recomandabil să se combine un număr mare de imagini; 3—4 sînt aproape limita superioară.

Urmează acum mărirea succesivă a fiecărei imagini pe porțiunea respectivă, așa cum este delimitată în schiță. La lumina de laborator se introduce coala de hîrtie în rama de mărit. Pe ea se vor însemna cu creion negru limitele zonelor ocupate de fiecare imagine. Semnele să fie doar cîte o liniuță scurtă, abia vizibilă, doar pentru orientare, fiindcă ele vor apărea albe în fotomontaj și trebuie retușate. Fiecare negativ va fi proiectat doar pe zona lui, restul colii de hîrtie va fi complet umbrit. De cele mai multe ori este greu să se umbrească exact conturul necesar numai cu mîinile. De aceea se va deoupa din carton (poate fi o fotografie rebut) conturul aproximativ, într-o dimensiune de 2—3 ori mai mică decît zona respectivă. De la început se va decupa o astfel de „mască" pentru fiecare imagine care intră în componența montajului.

În timpul expunerii, această „mască" va fi mișcată în sus și în jos cu mișcări ample, astfel că proiecția și umbrirea să depășească granițele zonei de o parte și de alta. La fiecare negativ se repetă aceleași operații: introducerea negativului în caseta aparatului de mărit; proiectarea (sub protecția filtrului roșu) pe zona respectivă la raportul de mărire necesar; reglarea clarității; reglarea ceasului electric de la aparatul de mărit la expunerea determinată anterior prin probe; expunerea cu „masca" respectivă și mișcările exersate; scoaterea negativului din casetă.

După ce a fost proiectat și ultimul negativ, coala de hîrtie este developată, fixată și spălată în modul obișnuit. Foarte rar rezultatele sînt

pe deplin mulțumitoare de la prima încercare. Se vor găsi obiecții mai ales în ceea ce privește efectul de supraimpresiune. Sau n-au fost mișcările măștii suficient de ample, sau au fost prea ample, sau din cauza diferenței de opacitate un negativ a „mîncat" prea mult din imaginea limitrofă. Primul rezultat trebuie atent analizat, găsite cauzele nemulțumirilor și se va trece la reluarea operațiilor de la început, evitînd greșelile comise.

Cu vremea, fiecare fotograf își va elabora propria lui tehnică și propriul lui stil. El își va lărgi aria combinațiilor, montînd imagini pozitive alături de imagini negative, combinînd imagini obișnuite cu solarizări, pseudoreliefuri sau izohelii, fotografii cu reproduceri de tablouri, desene, gravuri, sculpturi sau desene tehnice, grafice sau... Nu există limite, nici canoane — doar miezul de idei și bunul gust.

*

* *

Din cele arătate în acest capitol se desprind multiple posibilități pe care le poate oferi tehnica fotografică. ... și n-am arătat decît unele... Este mare tentația de a le aplica la cît mai multe prilejuri. Măiestrie înseamnă însă și simțul măsurii, arta alegerii tehnicii potrivite la subiectul potrivit. Fotograful bun nu este apreciat pentru meșteșugul său, ci pentru valoarea lui ca om, pentru ce are de spus și pentru felul clar, subtil, și măiestrit de a-l spune.

XI

FOTOCOMPOZIȚIA PE SCURT

Orice — lucru sau ființă — cu cît este mai evoluat, cu atît este mai complex. Dar, pentru a supraviețui, pentru a-și îndeplini menirea, complexitatea este supusă unui principiu ordonator.

„Mulțimile" se ordonează pe șiruri, „grămezi", grupe, organe, ansambluri, subansambluri. Aceste „structuri" nu sînt întîmplătoare. Ele urmează anumite legi — naștere, evoluție, dispariție, gravitație, inerție, echilibru, rezistență — toate supuse mișcării, schimbării, transformării. Trecerea de la „haos" la „cosmos" se face prin descoperirea, înțelegerea, aplicarea legilor. „Stihinice" rămîn numai legile încă necunoscute. Nimic nu e întîmplător, totul are un rost.

Cred că înțelegeți de ce am simțit nevoia să aștern gîndurile de mai sus. Nu poți aborda domeniul fotocompoziției în același fel ca pe celelalte domenii ale fotografiei. Pentru receptarea ei este necesară o schimbare de ritm, de atitudine, de gîndire, pentru că *în vîrful ierarhiei legilor realizării unei fotografii, se află fotocompoziția.* Deși ea este investită cu o funcție atît de importantă, totuși apare un fenomen curios. „Legile" ei nu sînt obligatorii ca, de pildă, legile expunerii. Ele nu au o aplicație obligatorie ca, de pildă, legile chimiei fotografice. De aceea cînd voi enunța anumite legi sau reguli de fotocompoziție, scepticismul dumneavoastră este îndreptățit. Acolo unde eu voi spune „trebuie", puteți să vă îndoiți. Fotocompoziția este mai mult o „stare" decît o „codificare". Principalul ei merit este că ea nu trebuie învățată, ea doar contribuie la o stare de atenție, la o sensibilizare față de relația dintre amănunte și întreg, o stare de meditație asupra rosturilor și posibilităților de creație. Ea înlesnește răspunsurile la întrebările pe care le ridică coincidența, dezordinea, accidentul. Ea însă își trage puterea și însemnătatea din faptul că este o fărîmă din faimosul „principiu ordonator", cu implicațiile majore care decurg.

*
* *

Pentru a ști cum să faci o fotografie, trebuie mai întîi să știi cum se „vede" o fotografie, cum se receptează. Aci este necesară o scurtă incursiune în *fiziologia* și în *psihologia vederii.*

Adesea, pe bună dreptate, se compară ochiul cu un aparat fotografic: cristalinul = obiectiv, pleoapele = obturator, pupila = diafragma și retina = suprafața fotosensibilă. „Performanțele" tehnice ale ochiului sînt aproximativ următoarele: diametrul „obiectivului" este de 10 mm, distanța focală 15 mm, unghiul de cuprindere 90°. „Diafragma" poate fi reglată între deschiderile relative de 1,8—12. „Sensibilitatea" retinei este de 600 ori mai mare decît cea a unui film pancromatic rapid. Puterea de rezoluție a zonei centrale a retinei este mare, dînd posibilitatea să se distingă la o distanță de 25 cm, linii la intervale de 0,1 mm. Ochiul se poate adapta la diferențe foarte mari de luminozitate (1 la 1 000 000!) datorită „receptării" pe două feluri de celule — conuri pentru zi și cilindri pentru noapte. Totuși, el nu poate distinge simultan detalii în două zone cu diferențe mari de luminozitate; îi trebuie cîteva secunde pentru adaptare.

La lumina de zi, ochiul poate distinge 150 culori separate de la violet la roșu închis (numărul este cu mult mai mare dacă se iau în considerare și combinațiile de culori, diluțiile, tentele etc.). Sensibilitatea maximă este la galben-verzui. Noaptea (pe întuneric) nu se disting culorile. Asemănarea ochiului cu aparatul merge într-atît de departe, încît cu un ochi de animal, înlocuind retina cu o bucată de film, se pot chiar face fotografii prin care se arată felul în care vede animalul respectiv lumea în care trăiește.

Totuși sînt și multe deosebiri. Cea mai importantă fiind că ochiul este strîns conectat la cel mai formidabil computer, la creier. Prin această legătură, ochiul omenesc se ridică la performanțe „tehnice" încă neatinse de vreun aparat. Totul este „automatizat", de la reglarea diafragmei în raport cu lumina, pînă la reglarea clarității la diferite distanțe. Dar nu numai atît; ochiul beneficiază de „memoria" stocată în creier și de alte trăsături mai inefabile, proprii creierului omenesc: puterea de judecată, tendința spre finalitate, dorință și respingere, evaluări estetice și morale, sensibilitate la stimuli și modificări în toate acestea, produse de tensiune nervoasă, tonus, starea de sănătate, vîrstă, frig sau cald precum și multe alte circumstanțe personale sau generale.

În ciuda unui număr atît de mare de factori de influență se conturează totuși cîteva principii generale care conduc privitul.

1. **Ochiul organizează.** El face acest lucru la două niveluri: a) pe întreg și b) pe zone. În cartea sa „Art and visual perception", R. Arnheim explică deosebirile dintre cele două sisteme de organizare:

a) „Elementele unui cîmp vizual se vor grupa în mod spontan astfel încît să rezulte organizarea cea mai simplă posibilă a întregului". El dă următorul exemplu: Dacă forma, culoarea, textura și poziția unei insecte sînt adaptate de natură la acelea ale unei ramuri, insecta va fi văzută ca parte a ramurii, în ciuda judecății noastre. Unificînd insecta cu ramura se obține o imagine generală mai simplă decît prin separarea lor.

b) „Elementele unui cîmp vizual se vor combina în mod spontan în măsura în care posedă aceleași proprietăți de percepere". Arnheim arată în continuare că obiectele care se aseamănă prin formă, dimensiune, culoare, luminozitate, orientare spațială etc., se raportează unul la celălalt din punct de vedere vizual.

Datorită acestor observații se înțelege mai bine felul în care este văzută o fotografie. Privitorul receptează în primul rînd forme, proprietăți vizuale, nu obiecte sau oameni. Pe acestea le grupează, le „simte" că se potrivesc sau se contrapun, indiferent de rațiune.

Dacă fotograful dorește să exprime ceva, el trebuie să-și organizeze astfel elementele în cadru, încît raportul vizual dintre elemente să coroboreze intențiile sale. O organizare simetrică, echilibrată, a elementelor nu va putea niciodată să exprime tumult. Proprietățile vizuale sînt factorul determinant a ceea ce se vede. Dacă acestea lipsesc, fotografia este lipsită de eficacitate. De exemplu: se fotografiază un bărbat despre care se știe că este un om dinamic, dur, răzbătător. Simpla redare a asemănării exterioare, într-o lumină plată, nu va lămuri pe nimeni despre caracteristicile acelui bărbat. Va trebui să se organizeze elemente vizuale — contraste de lumină, linii cu o anumită orientare spațială, forme — care să posede proprietăți de percepere conforme cu caracterul modelului. Altfel, fotografia va fi o imagine banală, care nu spune nimic.

2. **Ochiul re-cunoaște.** Privind o fotografie, ochiul caută să „re-cunoască" o formă care să-i fie familiară. Dacă nu o găsește, el nu poate identifica ce vrea să comunice fotografia. În viața de toate zilele se re-cunosc obiectele și oamenii prin cooperarea dintre trei capacități: percepția prin simțuri, memoria și rațiunea. Într-o fotografie, ochiul caută acea formă care să aibă o înrudire vizuală cu o imagine pe care și-a format-o vreodată. Acea formă nu trebuie neapărat să aibă multe detalii. Ea poate fi doar un „schelet structural" compus dintr-un contur aproximativ, axul principal și proporțiile corespunzătoare. De îndată ce distinge acest schelet, ochiul re-cunoaște. De aceea, fotograful trebuie să caute ca în orice imagine, caracteristicile vizuale principale ale subiectului să domine detaliile minore.

3. **Nevoia de subliniere.** Ochiul rătăcește pe suprafața fotografiei. Caută stimuli care să-i direcționeze baleiajul. Dacă nu îi găsește, ochiul continuă să rătăcească plictisit, fotografia „nu spune nimic". De aceea, fotograful trebuie să scoată în evidență acele elemente care sînt caracte-

ristice, definindu-le cît mai pregnant din punct de vedere vizual. El se va preocupa în special de formele și proporțiile tipice, de redarea cît mai clară a structurii de suprafață și a relațiilor spațiale, de expresia feței la portret și, după caz, de atmosfera corespunzătoare subiectului. În fotografie trebuie să existe zone și linii dinadins așezate ca să oprească, să atragă ochiul, să rupă monotonia.

4. **Real și fotografiat.** Sînt două lumi diferite, cea a vieții reale și cea a vieții redate într-o fotografie. Ca și o floare ce crește pe cîmp și o floare presată într-o carte. În ambele cazuri au loc transformări similare: floarea este smulsă din ambianța ei, din tridimensională devine bidimensională, își pierde culorile și mișcarea, dacă nu e presată cu grijă, își pierde forma ș.a.m.d. Orice comparație își are limitele și erorile ei, totuși. . .

Deosebirile dintre „real" și „fotografiat" sînt mai complexe, dar măiestria fotografului poate să le atenueze. El trebuie să-și dea seama că o simplă reproducere mecanică, întîmplătoare, nu este calea cea mai bună. De aceea, el va face bine să studieze modificările produse prin transformarea, prin *traducerea* lumii reale în lume a imaginilor, adaptîndu-se la cerințele unui limbaj al formelor, al elementelor vizuale. A fi conștient că există deosebiri și, totodată, căi de atenuare a acestora, este primul pas spre reușită.

După ce sînt cunoscute cele de mai sus, se poate trece la studierea fotocompoziției. Să începem cu o *definiție:* „Fotocompoziția este ansamblul de principii în concordanță cu viața, cu care artistul fotograf trebuie să fie familiarizat, pentru ca în momentul fotografierii el să poată hotărî cea mai potrivită alegere și așezare a obiectelor în cadru, repartizarea și gruparea elementelor vizuale într-un tot unitar estetic, care să evidențieze cît mai clar esența conținutului" (vezi „Foto compoziția" de E. Iarovici, ed. Meridiane, 1966, pag. 23). Ca orice definiție care se vrea cît mai completă, bineînțeles că ea este lungă. Fără a avea intenția de a pleda „pro domo", cred că o definiție trebuie să fie cît mai cuprinzătoare, mai ales în cazul fotocompoziției care, pe de o parte, este o noțiune nouă și puțin (sau greșit) cunoscută și, pe de altă parte, are o funcție atît de însemnată în realizarea oricărei imagini fotografice.

În definiție se arată că ea se compune dintr-un *ansamblu de principii.* S-a evitat utilizarea termenului de „reguli" sau „legi", considerînd că acestea ar implica o obligativitate în aplicarea lor — ceea ce nu este întotdeauna cazul. La realizarea unei imagini se aplică, de obicei, mai multe principii, între care trebuie să existe o strînsă concordanță și de aceea, ele trebuie cunoscute în ansamblu, în interacțiunea lor.

Principiile sînt în *concordanță cu viața.* Ele nu sînt inventate de cineva cu multă fantezie, ci derivă dintr-o experiență multimilenară a omului făurar, a omului constructor, a omului observator atent al

naturii. Din această experiență derivă noțiunile de echilibru, soliditate, dinamism, armonie, ritm ș.a. Fotograful trebuie *să fie familiarizat* cu acestea. Nu este suficient să înveți principiile; trebuie să le experimentezi, să le folosești în diferite împrejurări, pînă ți le însușești ca *ale tale*, în propriul tău fel de a le înțelege și a le aplica. Se face apel la ansamblul de principii în *momentul fotografierii*. Spre deosebire de alte arte (poate cu excepția sculpturii), în fotografie există acest moment hotărîtor care definetșe aspectul final. Un pictor sau un scriitor își poate continua travaliul artistic asupra operei timp de ani de zile, modificînd, înlocuind, ștergînd sau adăugînd. După declanșare însă, nu se mai pot face decît modificări minore. De aceea, această clipă în care are de fapt loc actul de creație, trebuie să fie inclusă în definiție. Mai departe se trece la mijloacele pe care le are fotograful: *alegere și așezare a obiectelor în cadru*. La prima vedere, aceste mijloace par simple și sărăcăcioase. Ele însă reprezintă opțiunile majore ale fotografului. Dintr-o lume fără margini, el trebuie să taie un dreptunghi. Dintr-un număr mare de obiecte (în sensul cel mai larg) el trebuie să aleagă doar cîteva — restul le ignoră, le îndepărtează. În acel dreptunghi ales, el trebuie să hotărască așezarea obiectelor în raport cu centrul și marginile, cu partea de sus și de jos. Dar nu numai atît. El trebuie să cunoască și valoarea obiectelor în termeni de *elemente vizuale*, fiindcă el nu face un asamblaj de obiecte, ci compune o imagine în care numai *repartizarea și gruparea* acestora într-un anumit fel poate forma *un tot unitar estetic*. Și, bineînțeles, definiția trebuie să se termine, arătînd scopul: *să evidențieze cît mai clar esența conținutului*. Orice activitate are un scop (bun sau rău), o rațiune. Chiar și acele „opere" care se vor fără idei, conțin ideea respingerii, a protestului, a vidului, anti-ideea.

Astfel, fotocompoziția devine puntea de legătură între două lumi: cea a ideilor și senzațiilor și cea a formelor.

Să abordăm deci *studierea lumii formelor*. De îndată ce fotograful trece dincolo de pragul simplei redări a celor ce îl înconjoară și începe să se preocupe de structurarea elementelor vizuale, el pășește în domeniul creației. *Orice așezare de forme, voită sau întîmplătoare, poartă în ea o invitație la interpretare*. Luați în palmă cîteva obiecte mici și aruncați-le pe masă ca pe niște zaruri. De fiecare dată ele se vor așeza altfel. De fiecare dată ele vor forma o altă structură. Și, de fiecare dată noi vom căuta să deslușim ce „înseamnă" structura ivită, ca și atunci cînd urmărim mișcarea norilor pe cer și deslușim cămile, bărboși cu căciulă, munți. . .

Indiferent de ce este redat într-o fotografie, impresia pe care o produce rezultă din *„forțele" transmise de calitățile vizuale*. Chiar și o natură moartă, în care se află doar cărți, poate exprima cele mai diferite stări, de la calm la suspense, de la solemnitate la tumult. Depinde de

repartizarea și gruparea elementelor vizuale în cadru ca să formeze acele structuri pe care ochiul să le re-cunoască într-un anumit fel.

În lumea formelor se utilizează un alt limbaj decît în lumea ideilor. Cu mult mai multă ușurință se poate „spune“: ce frumos!, decît se poate „arăta“. O femeie frumoasă poate să apară urîtă într-o fotografie, dacă elementele vizuale forțează la această concluzie. *Limbajul lumii formelor, al imaginilor, este mai concret.* Cînd se spune, de exemplu, „casă“, fiecare își închipuie casa într-un fel al său. În limbajul imaginilor se vede o „anumită“ casă — mare, mică, nouă, veche, izolată, înghesuită, cu grădină, fără grădină, cu un coș strîmb, cu flori la ferestre . . .

Sînt multe deosebiri între limbajul vorbit și limbajul prin imagini. Sînt, desigur, deosebiri și între limbajul prin imagini folosit de pictor, desenator, grafician și cel folosit de fotograf, însă nu ne putem permite să intrăm în amănunte în cadrul unui singur capitol. Dacă vă interesează subiectul, vă sugerez răsfoirea cărții mele „Fotografia, limbaj specific“ (Editura Meridiane, 1971).

Care este „gramatica“ limbajului lumii formelor? Fără a împinge comparația prea departe, se poate spune că „propoziția în care se exprimă o idee“ corespunde cu *„cadrul fotografic“*. Din vremea cînd se făceau numai copii contact de pe negative, a rămas tradiția ca forma cadrului să fie dreptunghiulară, iar proporția dintre latura mare și cea mică să se apropie de media de aur. Azi numai în studiourile comerciale și în laboratoarele pentru amatori se mai păstrează vechile formate — 6/9, 9/12, c.p., 13/18, 18/24, 24/30, 30/40 și 50/60 — poate pentru a fi corelate cu tarifele. În general, de cînd cu măritul, cu formatele pătrate ale negativelor (în special 6/6 larg răspîndit de Rolleiflex) și cu filmele „pe ecran lat“, tinde să dispară rigiditatea formatului fotografiei. Mulți artiști fotografi adaptează formatul la caracteristicile subiectului, eliminînd tot cee ce nu este esențial, dînd cadrului o formă care să sprijine compoziția, ajungîndu-se la acele peisaje panoramice pe o fîșie, specialitatea artiștilor fotografi din Hong-Kong.

Totuși, oricare ar fi formatul, fapt este că prin cadrare se extrage din realitate un fragment, se izolează de contextul în care era și se prezintă înlăuntrul unei suprafețe rigid delimitate. Prin aceasta, *suprafața cadrului este chemată la o viață proprie* și devine o „micro-lume“ independentă. Ea, și ce cuprinde ea, trebuie să cheme privirile, să informeze, să exprime. Realizarea acestor trei obiective nu se face întîmplător.

A venit momentul să facem o fărîmă de geometrie foarte simplă. Pe o hîrtie desenăm un cadru. Tragem diagonalele. Astfel aflăm care este centrul. Prin centru, tragem două perpendiculare pe laturile cadrului. Am împărțit astfel cadrul în patru sferturi. Perpendiculara orizontală separă jumătatea de jos de cea de sus, iar perpendiculara verticală împarte cadrul în jumătatea din stînga și cea din dreapta. Mai desenăm

un cadru dreptunghiular. Împărţim fiecare latură în 3. Unim semnele opuse cu cîte a perpendiculară. Apar două orizontale şi două verticale care împart cadrul în nouă părţi egale. Cele patru perpendiculare se intersectează în patru puncte. Fiecare perpendiculară împarte suprafaţa cadrului în raport de 1/3 la 2/3 (sus, jos, dreapta, stînga). Este indiferent dacă dreptunghiul este culcat „pe lat" sau stă „pe înalt". Să reţinem cele două tipuri de carelaje.

Am terminat cu geometria — deocamndată! Schiţăm (cum ne pricepem) un om în picioare pe o cîmpie: plasăm omul în primul dreptunghi pe perpendiculara verticală şi tragem linia orizontului pe perpendiculara orizontală. Plasăm acelaşi om în al doilea dreptunghi pe prima perpendiculară din stînga şi linia orizontului pe perpendiculara orizontală de jos. În ambele dreptunghiuri haşurăm uşor „cîmpia". Ceea ce am făcut, dacă n-aţi ştiut, se numeşte *„punere în pagină"*. Priviţi cele două schiţe. Aceleaşi obiecte, însă altfel puse în pagină, fac o impresie diferită, exprimă altceva. Nu se poate spune că una e mai frumoasă decît cealaltă. Fiind vorba de „altceva" nu se pot face comparaţii.

Acum, repetaţi schiţa din al doilea dreptunghi, însă faceţi omul numai cît un sfert din dimensiunea iniţială. Din nou s-a obţinut altceva. Cîmpia a devenit mult mai mare şi omul pare singuratic. Haşuraţi acum „cîmpia" pînă la orizontala de sus. Din nou altceva. Impresia de izolare e mai puternică, omul pare copleşit, pierdut. Parcă şi vremea s-a întunecat. Înclinaţi omuleţul spre dreapta. Acum bate şi un vînt puternic dar omuleţul înaintează voiniceşte. Înclinaţi omuleţul spre stînga, spre marginea cadrului. Vîntul bate din altă direcţie, omuleţul se întoarce obosit după o cale lungă. Cîte impresii diferite!

„Minunea" transformărilor se obţine doar prin schimbări de proporţii, prin plasări în zone diferite şi mici înclinări, adică, prin modificări în forţele transmise de calităţile vizuale.

Cititorul este sfătuit să-şi pună la încercare fantezia şi să se „joace" schiţînd cît mai multe mici „poveşti". Analizînd fiecare variantă va învăţa mult mai mult decît din memorarea regulilor care urmează.

CÎTEVA REGULI PENTRU PUNEREA ÎN PAGINĂ

1. Cadrul *„pe lat"* este mai stabil. Se preferă pentru subiecte care exprimă calm, odihnă, trăinicie şi pentru peisaje din depărtare în care se sugerează întindere imensă. Cadrul *„pe înalt"* se preferă pentru subiecte care exprimă tensiune, aspiraţie, elevaţie şi pentru peisaje mai apropiate structurate pe înălţime.

2. Plasarea elementului principal în zona centrală sau pe una din perpendicularele care împart cadrul în două părţi egale se preferă pen-

tru subiecte care sugerează stabilitate, solemnitate, echilibru, rigiditate. Centrul imaginii atrage privirea, însă o și imobilizează acolo, ceea ce contravine tendinței spre mobilitate a ochiului.

3. Carelajul din dreptunghiul ale cărui laturi au fost împărțite în treimi, permite o mai mare varietate de plasări ale elementelor principale și subordonate, în relații armonice. În legătură cu *relațiile armonice* trebuie deschisă o paranteză. Vedeți, în manualele de compoziție se vorbește mult despre *media de aur.* Într-adevăr această împărțire a unei drepte sau a unei suprafețe în două părți inegale, satisface ochiul. Arhitectul roman Marcus Pollio Vitruvius (sec. I î.e.n.) o definește astfel în tratatul său despre arhitectură: „Pentru ca un întreg, împărțit în părți inegale, să pară frumos, trebuie să existe între partea mică și cea mare același raport ca între partea mare și întreg". În cifre, raportul este de 0,383 față de 0,617. Nimeni însă (dintre artiștii plastici și fotografi) nu măsoară cu milimetrul și de aceea împărțirea se face pe baza 1/3—2/3 (0,333 față de 0,666) ceea ce este foarte aproape însă, poate, nu atît de învăluit în misterul unei „formule magice". De altfel, nici în practică, nici treimea nu trebuie respectată cu strictețe, cum nu se respectă cu strictețe nici una din „regulile" fotocompoziției. Treimea este doar o referință de la care se pornește în căutarea armoniei. Ochiul creatorului este cel care hotărăște ce este armonios.

Aucm închidem paranteza și trecem mai departe. În acel dreptunghi cu laturile de pe treimile cărora s-au trasat perpendiculare, se află, după cum s-a arătat, patru puncte de intersecție. Zonele din jurul fiecărui punct de intersecție sînt așa-numitele *zone de interes principal.* Oricare dintre aceste patru zone are următoarele calități: atrage privirea, obiectele plasate în ele își găsesc o așezare naturală în cadru și împart în chip armonios suprafața rămasă liberă din jurul lor. Construcția subiectelor pe perpendicularele și zonele de intersecție ale treimilor este mai dinamică decît construcția pe centru și, în același timp, oferă o mai mare varietate de rezolvări compoziționale, ceea ce nu trebuie neglijat cînd se fac serii de fotografii.

4. O regulă foarte controversată este cea despre *„influența direcției de citire".* Se afirmă: privirea se mișcă de la stînga la dreapta fiindcă aceasta este mișcarea pe care ochii o fac cel mai des cînd urmăresc un text. Într-adevăr, obișnuința cititului poate să creeze acest reflex și atunci cînd se privește altceva, mai ales o imagine. Dealtfel în schițele cu omulețul ați avut și dumneavoastră impresia că el „înaintează" și că se „întoarce", doar prin plasarea lui în cadru — cînd era cu fața spre dreapta, adică în direcția cititului, el înainta; cînd era cu fața spre stînga, adică împotriva direcției cititului, el se întorcea. Astfel, latura din stînga și cea din dreapta cadrului se înveșmîntează cu analogii diferite. Latura din stînga este cea pe lîngă care am trecut, trecutul, iar

cea din dreapta, cea înspre care ne îndreptăm, viitorul. Compoziția fiind, după cum spunea Delacroix „o organizare de analogii", impresia de „înaintare" și „întoarcere", „privire spre trecut" și spre „viitor". „plecarea spre aventură" ș.a.m.d., poate fi întărită prin așezarea în conformitate cu direcția cititului. Astfel devine posibil să se marcheze „timpul" într-o imagine.

Dar, o diagonală, cînd avem impresia că ea „urcă" sau „coboară"? Luînd drept bună regula direcției cititului (și de ce nu?!) ea urcă atunci cînd pornește din colțul stînga jos spre cel din dreapta sus și coboară cînd pornește din colțul stînga sus spre cel din dreapta jos — ne „conduce" privirea. Atunci, impresia de dinamism într-o imagine va fi mai puternică, mai pozitivă, cînd în cadru se află o diagonală care urcă.

5. Repartizarea în cadru a spațiilor „pline" și „goale" sugerează impresii diferite. În majoritatea cazurilor, la subiectele obișnuite, este bine să se caute o repartizare armonioasă între acestea. Sînt însă cazuri cînd un dezechilibru exagerat mărește puterea de sugestie, ca atunci cînd se dă un spațiu foarte mare unui cer cu nori de furtună, sau întinderii „nesfîrșite" a mării etc.

6. Marginile cadrului, acele linii rigid de drepte, devin foarte importante, fiindcă ele separă micro-lumea din interiorul cadrului de contextul ei din afară, care rămîne necunoscut. De aceea, compoziția din interior trebuie să contribuie la crearea unei autonomii a elementelor, să le lege într-o unitate strînsă, care să satisfacă ochiul și să nu-i creeze necesitatea de a evada din cadru. Marginile cadrului nu trebuie să „taie" linii care conduc privirea în afara cadrului, obiecte care își au partea definitorie în afară, ceea ce rămîne în cadru devenind o enigmă. De asemenea, trebuie evitate spre marginile cadrului accentele de alb care au o atracție vizuală puternică. Este bine să se găsească un prim-plan întunecos (un copac, o stîncă, o creangă, o boltă sau ușă etc.) „prin", „pe lîngă" sau „pe sub" care să se vadă restul imaginii. Cu ajutorul acestor „culise" se înlătură impresia de rigiditate a marginilor cadrului și, în același timp, se creează adîncime, relief.

7. Dar, marginile cadrului se pot și întrebuința cu folos. De exemplu: cînd se fotografiază o mulțime de oameni, dacă marginea de sus a cadrului taie mulțimea acolo unde începe să se rărească, cel care privește fotografia va crede că mulțimea continuă și dincolo de marginea cadrului. La fel și cu o stradă; ea va părea mai lungă dacă ultima casă va fi tăiată și nu se va arăta că, de fapt, este ultima casă și urmează teren viran.

Alt exemplu: un vehicul dacă este cadrat astfel încît marginea cadrului este foarte aproape în direcția spre care merge, va părea că se deplasează mai repede decît un vehicul în fața căruia este mult spațiu pînă la marginea cadrului. Pare că abia, abia, s-a putut declanșa înainte ca vehiculul, în viteza lui mare, să iasă din cadru.

8. Prea rar o imagine este formată dintr-un singur element, ca, de exemplu, portretul unei singure persoane fotografiate pe un fundal neutru. *Punerea în pagină a mai multor elemente* creează dificultăți care trebuie rezolvate: cum se plasează armonios unele față de altele, care este relația dintre ele, cum se evidențiază elementul principal, ce relație spațială se creează etc.

Pentru a răspunde corect la atîtea întrebări — și fiecare subiect vine cu propriile lui dificultăți — trebuie întotdeauna început cu *întrebarea cheie: ce trebuie să exprime imaginea?* Răspunsul la această întrebare stabilește structura de bază a compoziției. Pentru o carte poștală, o fotografie documentară sau una de amintire, peisajul se fotografiază „așa cum este". Pentru o fotografie artistică însă, peisajul se fotografiază pentru ca să exprime ceva — liniște sau tumult, optimism sau pesimism, mister sau revelație, imensitate sau micime, izolare sau comuniune, măreție sau cotidian. La fel la portret și la natura moartă. Alegerea și așezarea obiectelor, repartizarea și gruparea elementelor vizuale în cadru sînt subordonate ideii, atmosferei care trebuie exprimate. Pentru a se scoate în evidență elementul principal, de exemplu, el va fi plasat într-o zonă de interes, va beneficia de maximum de claritate, va ocupa un spațiu mai mare, va fi mai luminos sau se va decupa clar pe un fundal mai liniștit sau în contrast tonal.

Elementele subordonate vor fi grupate în afara zonei de interes, vor fi mai mici, mai întunecoase sau se vor estompa pe fundal.

Să ne rezumăm deocamdată la aceste „reguli" foarte generale.

Punerea în pagină, în arta fotografică, se face în *două etape:* la fotografiere și la mărit.

La fotografiere, după ce s-au ales obiectele care vor fi incluse în imagine, se caută *cadrarea* (sau încadrarea) cea mai corespunzătoare. Prin apropiere sau îndepărtare de subiect și/sau prin schimbarea obiectivelor cu distanțe focale diferite, se stabilește tipul de perspectivă, dimensiunea obiectelor, implicit și spațiul din jurul lor, cuprinderea „culiselor" etc. Prin înclinarea aparatului în sus și în jos, la dreapta sau la stînga, se stabilește plasarea subiectului (la peisaj, linia orizontului) pe perpendicularele verticale și orizontale, în zonele de interes etc. Atenție deosebită la ceea ce „taie" marginile cadrului!

La mărit nu se mai poate adăuga nimic; se poate doar elimina. Dar și această eliminare nu este posibilă decît în porțiunile periferice. Nu se poate modifica nimic în ceea ce privește raportul de mărime dintre obiecte, nici tipul de perspectivă, nici suprapunerile în adîncime. În schimb, prin tăierea inegală a porțiunilor din imagine, se poate schimba așezarea obiectelor în sus, în jos, spre centru, spre margini, se poate ridica sau coborî linia orizontului, se poate replasa zona de interes principal unde e nevoie, se poate ajunge chiar la cadrarea unui singur fragment de negativ,

eliminînd restul etc. Prin rotirea ramei de mărit se pot înclina verticalele transformîndu-le în linii oblice care accentuează dinamismul. Şi, în sfîrşit, prin reţinere (umbrire) se pot modifica unele relaţii tonale supărătoare.

După cum se vede, cele două etape ale punerii în pagină se pot combina şi completa, însă hotărîtoare rămîne prima etapă. De aceea, trebuie să se dea toată atenţia cadrării la fotografiere, fără a lăsa, cum fac mulţi, grija principală la mărit. La fotografiere se creează, la mărit se corectează.

LINII ŞI UNGHIURI ÎN CADRU

În altă parte s-a arătat ce se înţelege prin linie în imaginea fotografică. Acum să încercăm să desluşim funcţiile liniei ca element vizual. Pentru ca să aibă forţa de a influenţa compoziţia, ea trebuie să aibă o anumită *lungime*, *grosime* şi să iasă în *evidenţă prin contrast.* Aceste trei atribute se influenţează reciproc, astfel încît dacă o linie este mai scurtă însă bine evidenţiată prin contrast, ea poate avea o forţă echivalentă cu cea a unei linii lungi însă mai puţin evidentă. Nu se pot da şi nu este bine să se dea măsurători exacte, fiindcă forţa unei linii depinde şi de faptul dacă ea este *izolată* sau mai multe linii sînt *grupate* pentru a forma o structură cu un anumit ritm. Calitatea principală trebuie să fie ca ea să fie *vizibilă*, să aibă atracţie vizuală.

Există mai multe feluri de linii: *drepte, curbe* şi *frînte.* Fiecare exprimă altceva. Liniile drepte sugerează forţă, siguranţă, vitalitate. Dacă în cadru sînt numai linii drepte, sau se abuzează de frecvenţa lor, aceasta poate duce la rigiditate, uscăciune şi chiar monotonie. Liniile curbe sugerează graţie, delicateţe, suavitate, moliciune. Curbele mai umflate sînt extravagante, iar cele mai plate tind să devină rigide. Abuzul de linii curbe într-un cadru poate duce la slăbiciune şi dulcegărie. Liniile frînte sugerează mişcare, dinamism, nelinişte. Abuzînd de ele se produce o impresie de dezordine în cadru.

Fotograful este sfătuit să combine în cadru diferite forme de linii, mai ales cele drepte cu cele curbe. Măiestria unor astfel de combinaţii poate să rezulte în elemente vizuale de o mare subtilitate şi frumuseţe. Forţa de sugestie a liniilor se explică prin asemănarea pe care o are linia dreaptă cu o coloană de susţinere, linia curbă cu pîlpîiala unei flăcări, linia frîntă cu traseul lăsat de lumina fulgerului.

Forţa de sugestie a formelor de linii poate fi întărită sau atenuată prin *direcţia* pe care o au în cadru. Liniile pot fi *verticale, oblice* sau *orizontale.* Cele verticale sugerează putere, mîndrie, solemnitate, demnitate. Cele orizontale, linişte, calm, stabilitate, soliditate, peramenţă. Liniile

oblice sînt dinamice, ele sugerează mişcare. În general, puterea de sugestie a acestor direcţii se poate explica, printre altele, prin analogia cu poziţia omului stînd drept în picioare, culcat şi alergînd.

În cele mai dese cazuri, într-o imagine se află mai mult decît o singură linie. Acestea pot fi de aceeaşi formă, în aceeaşi direcţie sau combinate. Există, deci, imagini în care predomină *linii paralele* şi altele în care liniile se întretaie *formînd unghiuri*. Paralelismul subliniază caracteristicile iniţiale ale liniilor, parcă ne-ar atrage atenţia în mod repetat că ele exprimă acelaşi lucru. Totuşi, printr-o repetare prea insistentă, ele devin plictisitoare, introducînd monotonie şi rigiditate în cadru.

Unghiurile pe care le formează liniile prin întretăiere sînt de trei feluri: *ascuţite, drepte* şi *obtuze*. Cele ascuţite (sub 90°) sînt cele mai dinamice. Ele se aseamănă cu vîrfurile de săgeată şi indică într-un mod imperativ direcţie. Atunci cînd au o direcţie oblică (diagonală) în sus, dinamismul este cel mai puternic. Unghiurile drepte sugerează echilibru, stabilitate. Cele obtuze sînt unghiuri leneşe, de calm şi relaxare. Nu trebuie trecute cu vederea unghiurile pe care le formează liniile din porţiunile periferice ale imaginii, cu marginile drepte ale cadrului. Uneori aceste unghiuri, mai ales cele din partea stîngă a cadrului (vezi direcţia de citire!), pot influenţa modul de receptare al întregii imagini.

O linie oarecum deosebită este cea denumită *linie directoare.* Ea este dinadins introdusă în imagine pentru a capta privirea şi a o conduce sau impulsiona într-o anumită direcţie. De obicei este o linie cu o puternică atracţie vizuală (mai lată, lungă şi în contrast tonal faţă de suprafaţa pe care se desenează) şi începe chiar din marginea cadrului, de preferinţă din stînga-jos. Rolul ei este să conducă privirea astfel ca ea să parcurgă imaginea într-o anumită ordine, sau să indice elementul principal. Cel mai des ea este prezentă în fotografiile de peisaj, sub forma unui drum, o potecă şerpuitoare, un curs de apă sau altcum. Ea poate însă apărea şi în oricare alt gen, prin introducerea unui prim-plan bine ales şi bine plasat, care să îndeplinească şi rolul de linie directoare.

Nu se poate încheia relatarea despre linii, fără a aminti încă două feluri: *linii invizibile* (închipuite) şi *linia conturului predominant.* Liniile invizibile apar numai în imaginile cu puţine elemente, separate prin spaţii mari, goale. Ele unesc extremităţile unor elemente principale din cadru (de exemplu turla unei biserici cu vîrful unui munte), sau prelungesc vreo linie existentă puternică, axul unui obiect, sau, la portret, direcţia în care priveşte modelul. Deşi aceste linii nu se văd, nu sînt trasate în cadru, ele totuşi pot influenţa compoziţia imaginii, uneori chiar într-o măsură mare. Ele obligă privirea la o anumită mişcare şi creează o legătură între diferite zone.

Linia conturului predominant încadrează de fapt subiectul principal sau scena respectivă, într-o anumită formă. O însemnătate deosebită are

partea de sus a subiectului, mai ales dacă se decupează pe un fundal contrastant. Un exemplu elementar: se fotografiază trei persoane, dacă sînt fotografiate astfel încit capetele lor să fie la aceeaşi înălţime, să poată fi conturate printr-o linie dreaptă, paralelă cu marginea de sus a cadrului, fotografia va face o impresie de rigiditate, de „aliniere ca la armată". Acelaşi efect ar apărea şi în exemplul de mai sus cu turla şi vîrful de munte. Plasînd însă capetele la înălţimi diferite, linia de contur ar apărea sub forma unei curbe cu o ondulaţie elegantă. Deşi mai puţin pregnantă la linia de contur din extremităţile laterale, totuşi şi aceasta trebuie observată cu aceeaşi atenţie. Urmărind linia de contur, mai trebuie observat ca să nu se producă anumite tangenţe supărătoare, cum ar fi, de pildă, capul tangent pe orizont.

După cum s-a văzut, linia conturului predominant încadrează subiectul într-o anumită formă. Dacă se simplifică această formă, se ajunge la o schemă generală care se numeşte *formă fundamentală.* Aceasta poate fi un pătrat, drepunghi, triunghi, cerc, oval etc. Pictorii şi desenatorii au posibilitatea, şi de obicei profită de ea, de a trasa în locul cel mai potrivit forma fundamentală aleasă şi apoi, „înscriu" subiectul în ea. Pentru fotografi e mai greu să-şi „înscrie" cu precizie, mai ales subiectele în mişcare, într-una dintre aceste forme fundamentale. Dar regretele nu trebuie să fie prea mari, fiindcă aceste forme nu au o mare însemnătate în fotografia modernă. Este bine să se reţină doar două forme care pot fi uşor aplicate cu rezultate bune: triunghiul şi cercul (sau pătratul, sau ovalul).

Subiectele înscrise în *triunghiul* (sau piramida) cu baza jos, de preferinţă cel echilateral, sugerează stabilitate, fermitate, forţă. Astfel de compoziţii se pot găsi sau aranja uşor, cu o mare varietate de subiecte. Dacă triunghiul este mai alungit în sus (cu baza mică) compoziţia capătă eleganţă şi o tendinţă mai dinamică.

Subiectele înscrise în *cerc* invită la o contemplaţie calmă, liniştită, şi de aceea această formă fundamentală se potriveşte bine cu subiecte care sugerează unitate şi lirism. Aceeaşi atmosferă o degajă şi subiectele înscrise în *pătrat,* laturile sale egale invitînd la echilibru.

Aş vrea să subliniez că nici aici, nici în celelalte domenii ale fotocompoziţiei, nu este posibilă şi nici necesară numărarea şi măsurarea exactă, aplicarea cu stricteţe a unor „reguli" cu caracter sacrosanct. Compoziţia trebuie să fie *simţită* şi principiile ei generale folosite cu multă fantezie. Nu este nevoie de scheme reci aplicate cu meticulozitate inginerească, ci doar de sugestii subtile care să închege dialogul spumos dintre artist şi cei ce îi privesc lucrările.

Pînă acum am vorbit despre fotografie ca despre un desen compus din linii, forme, suprafeţe goale şi pline. Dar fotografia este prin excelenţă *arta gradaţiilor de tonalităţi* dintre cele mai minunate. S-a văzut

cum se poate (și cît se poate) influența scara și intensitatea lor și cum se poate modifica o tonalitate în sus spre alb, sau în jos spre negru. Dar și tonalitățile, alăturările dintre ele, dimensiunea și formele suprafețelor pe care le ocupă, proporțiile dintre ele, își au limbajul lor, „gramatica" lor, forța diferită de sugestie.

Fapt este că fiecare dintre noi este puternic influențat de lumină sau de întuneric. Parcă sîntem mai veseli în zilele însorite. Simțim o oarecare teamă cînd bîjbîim prin întuneric. Zilele cenușii de toamnă ne îndeamnă spre melancolie . . . (vezi observațiile filosofului Vasile Conta).

În viața de toate zilele întîlnim tonalitățile răspîndite în cele mai diferite „dozaje". Cînd extragem însă din ea acel fragment pe care îl numim cadru, trebuie ca dozajul de alb, negru și cenușiu să fie cît mai apropiat de ceea ce dorim să exprimăm. Tonalitățile, în graiul lor, trebuie să spună același lucru pe care am căutat să-l comunicăm prin cadraj, linii și forme. Altfel, sau anulăm efortul depus, sau ne exprimăm agramat — ca și cum n-am face acordul între subiect și predicat.

De aceea, trebuie cunoscute unele *adevăruri despre tonalități.* Albul are o atracție vizuală mai puternică decît negrul. Pentru a echilibra alb cu negru într-un cadru, este nevoie de mai puțin alb decît negru (numai aproximativ un sfert). Suprafețe de alb pe negru par mai mari decît suprafețe de negru pe alb, chiar dacă ambele suprafețe sînt egale. Albul strălucește cel mai puternic cînd este o pată mică înconjurată de mult negru. Negrul este cel mai negru cînd este înconjurat de cenușiu, nu de alb, cum s-ar crede.

Cenușiurile sînt multe și variate. Ele sînt ca un cameleon — se schimbă după cum sînt așezate lîngă alte tonalități. Același cenușiu este mai închis lîngă alb și mai deschis lîngă negru. Pe nedrept, mulți fotografi subestimează sau chiar fug de cenușiu. Prin scara fină de gradații, prin alăturările cu alb sau negru, cenușiul poate sugera subtilitate și dă relief și adîncime imagini.

Măiestria stăpînirii cenușiurilor este într-adevăr grea, însă și răsplata în plus de calitate este mare. De obicei, semidocții sînt oamenii extremelor — bun-rău, alb-negru. Oamenii de cultură sesizează și multiplele nuanțe dintre bun și rău, iar fotografii buni recunosc valoarea cenușiurilor.

Tonalitățile deschise sugerează veselie, bucurie, optimism. Cele închise, solemnitate, dramă, mister, tristețe. În ceea ce privește cenușiurile, ele sînt mai capricioase; depinde de felul cum sînt folosite și repartizate. Cenușiurile pot fi tonalități auxiliare, în slujba albului, a negrului, a reliefului sau adîncimii. Mult cenușiu mijlociu devine plicticos. Gradațiile de cenușiuri deschise sînt vaporoase, sugerează finețe, subtilitate. Cele de cenușiuri închise sînt mohorîte, îndeamnă la spleen și tristețe.

Pentru a înțelege mai bine felul în care se pot utiliza valorile tonale, nu este lipsită de interes o comparație cu muzica. Însă comparația nu trebuie dusă prea departe, fiindcă deosebirile între mijloacele muzicii și ale fotografiei sînt foarte diferite. Tonalitățile închise pot fi comparate, într-un fel, cu tonurile joase, grave, iar cele deschise cu tonurile înalte, care sună mai vesel. După cum în muzică „efectele“ se obțin prin desfășurarea melodiei, în tonuri joase sau înalte, tot astfel, pentru a obține „efecte“ similare, se vor folosi tonalități închise sau deschise.

Sentimentele și senzațiile omenești sînt foarte multe și nuanțate. Unui scriitor îi trebuie uneori pagini întregi pentru a descrie starea sufletească a eroului său. Posibilitățile fotografiei sînt mult mai *reduse* decît cele ale muzicii și ale literaturii. Ele sînt și *altele*. De acest adevăr trebuie să fie conștient fotograful. El trebuie să se limiteze la *elemente vizuale cît mai sugestive*. El nu poate să re-creeze în fotografiile sale întregul „univers sufletesc“ pe care îl descrie un scriitor. El poate doar sugera — o atmosferă, o ambianță, o caracteristică. Tonalitățile și, mai ales, combinațiile de tonalități îl ajută mult în această direcție.

Contrastul, diferențele mari între treptele gamei tonale fac ca imaginea să aibă o atracție vizuală mai puternică, să fie mai dinamică, plină de exuberanță și voioșie. Gradațiile mai dulci sugerează suavitate, sînt mai feminine.

Distribuții tonale în suprafața cadrului pot fi foarte diferite. Suprafețele mari cu tonalități contrastante, bine definite, sugerează o atmosferă activă, plină de viață. Suprafețele fără contraste mari, care se pierd unele în altele, produc o atmosferă plată, neinteresantă. Zone mici de negru, într-o suprafață mare cu tonalități deschise, dau cadrului o atmosferă optimistă. Zone mici de alb într-o suprafață mare cu tonalități închise pot sugera o atmosferă solemnă, uneori tensă sau chiar de mister.

Efecte interesante se produc prin *iradiere,* atunci cînd obiectivul este îndreptat spre o sursă de lumină și se formează chiar raze (după numărul lamelelor diafragmei) care se răspîndesc în jurul imaginii sursei. Iradierea bine plasată în cadru poate reda impresia de lumină puternică și, în același timp, o atmosferă neobișnuită, singulară.

Pentru ca o compoziție să fie reușită, ea trebuie să îndeplinească *mai multe cerințe:*

1. Să fie *gîndită odată cu alegerea subiectului.* Numai așa pot fi găsite elementele vizuale care să transforme simpla redare exterioară a subiectului într-o înfățișare convingătoare, completă, exprimînd și aspecte mai inefabile „care nu sînt văzute“, dar sînt simțite și gîndite. Astfel, fotografia poate fi ridicată de la copiere obiectivistă la rangul de artă bogată în sugestii și toate întrebările seci puse de tehnică își găsesc răspunsurile clare, de la cum se reglează claritatea sau expunerea, pînă la

cît și cum mărim. Preocuparea pentru compoziție nu trebuie lăsată pentru „după declanșare". Mulți cred că marea „minune" a fotocompoziției se petrece în laborator, la mărit. Atunci, cred aceștia, au răgazul să vadă în liniște ce e de făcut, să măsoare, să ridice și să coboare aparatul de mărit, să răsucească în toate direcțiile rama, să modifice după voie proporțiile dintre laturile imaginii. Nimic mai greșit! Adevărata operă de creație se petrece *înainte* de declanșare. După aceea nu se pot face, după cum s-a arătat, decît mici corecturi elementare.

2. Toate *rezolvările compoziționale să fie în concordanță.* Să nu se amestece în același cadru elemente care sugerează dinamism cu altele care sugerează calm sau liniște. Ceea ce nu contribuie la reliefarea ideii de bază trebuie eliminat, atenuat, schimbat. Cadrajul, liniile, unghiurile, tonalitățile, chiar pînă la grija în alegerea suprafeței hîrtiei de mărit, toate trebuie subordonate aceluiași gînd (bineînțeles, dacă nu există acest gînd, ideea de bază, nu poate exista nici compoziție!).

3. *Simplitate.* Arta fotografică nu se împacă de fel cu prolixitatea. Am comparat în altă parte fotografia cu proverbul, acel strop de înțelepciune exprimat doar în cîteva cuvinte. Așa trebuie să fie și o fotografie: un gînd, o idee, un simțămînt, exprimate în cîteva linii, susținute de cîteva tonalități și plasate la locul potrivit. Nu trebuie arătată toată pădurea într-o fotografie; cîțiva copaci bine aleși pot sugera chintesența întregii păduri — pădure seculară, pădure deasă, întunecoasă, pădure în care se ascund haiduci, pădure cu rariști prin care te aștepți să treacă o căprioară...

4. Dacă nu se pot spune multe într-o fotografie, atunci *trebuie accentuată puterea de sugestie* a elementelor incluse în cadru. Astfel ajungem la unul din aspectele cele mai importante: colaborarea cu privitorul. Nespunînd totul, îi lăsăm lui, privitorului, posibilitatea de a completa golurile (pe care le-am lăsat înadins), în felul lui personal. Noi doar îi sugerăm, îl atragem în atmosfera gîndurilor noastre, îi dăm un impuls inițial. Completîndu-ne, înseamnă că el participă, colaborează cu noi, avem ceva în comun, sîntem apropiați. Aceste sentimente pe care le-am declanșat în privitor, îl fac să-i placă fotografia, să fie de acord sau în dezacord cu noi, în orice caz i-am suscitat interesul. Creația nu-și are nici un temei în vid.

*
* *

Nu trebuie ajuns la concluzia că fotocompoziția își găsește aplicarea numai în arta fotografică. Ea își are rosturile ei bine definite în orice gen de fotografie, devenind *principiul ordonator.* O fotografie tehnică, de exemplu, trebuie să indice în mod clar specialistului care este partea mai importantă; o fotografie publicitară trebuie să aibă atracție vizuală; o fotografie de arhitectură trebuie să redea echilibrul urmărit de arhi-

tect etc. În orice gen, fotocompoziția își aduce aportul prețios pentru a depăși faza de redare întîmplătoare, înlocuind-o cu o prezentare lucidă, ordonată, plăcută, interesantă.

Pentru a se ajunge la stăpînirea fotocompoziției trebuie să se treacă prin mai multe faze. Prima fază ar putea fi *cunoașterea* rosturilor și regulilor prin însușirea celor scrise în acest capitol sau în alte lucrări de specialitate. O a doua fază ar fi *verificarea* valorii principiilor de compoziție. Aceasta se face în felul următor: se procură un album cu picturi celebre și răsfoindu-l se va găsi un număr de picturi care vă plac mai mult, care vă impresionează în mod deosebit. Peste acestea se va așeza o foaie de hîrtie de calc și, cu un creion negru moale, se va trasa mai întîi cadrul, apoi poziția și axul elementului principal, apoi la fel pentru elementele subordonate, precum și liniile importante. Pe altă hîrtie de calc se vor hașura în mod corespunzător principalele suprafețe tonale. Astfel, se vor putea desluși intențiile compoziționale ale pictorului, urmărind punerea în pagină, linii, tonalități, forme — separat și pe aceeași hîrtie de calc. Se va putea măsura și face scheme, ducînd verificarea pînă la amănunt. Se vor descoperi, chiar, „sisteme" personale ale unor pictori, structuri preferate și semne caracteristice.

Apoi, răsfoind albumul de fotografii, se va putea verifica cu aceleași metode cum compun fotografii buni, căutînd să se înțeleagă „gramatica formelor de expresie artistică". După această verificare (plină de surprize și de învățăminte neașteptate!) se va trece la *aplicarea* principiilor cunoscute și verificate. Se vor face exerciții pe teme impuse, obligatorii. Recomandabil este să se înceapă cu naturi moarte cu cele mai obișnuite obiecte. Se va alege, de exemplu, ca temă dinamismul Cum se sugerează dinamismul? Punere în pagină neechilibrată, linii oblice, unghiuri ascuțite, tonalități contrastante. Se aranjează obiectele conform regulilor, se verifică pe geamul mat, alegînd distanța, obiectivul și unghiul de fotografiere corespunzător. Se iluminează obiectele, fundalul, se dau accentele de lumină necesare. Se determină expunerea. Se urmează cu operațiile necesare în laborator, pînă la mărirea finală. E bine? Am greșit? Unde? Se trece la verificarea pe hîrtia de calc. Astfel, încetul cu încetul, făcînd exerciții gradate, pe teme mereu noi, repetîndu-le pînă cînd se ajunge la perfecțiune, analizînd rezultatele cu multă severitate, cerînd părerea altora, se vor putea face progrese pe calea stăpînirii măiestriei. Nimeni nu va regreta efortul depus. Vă asigur.

XII

LUMINA DE ZI
– SUBIECTE ÎN AER LIBER
– PEISAJ
– ARHITECTURĂ
– PORTRET – INSTANTANEU

Chiar fără calcule statistice se poate spune că numărul precumpănitor de fotografii se face la lumină de zi. Dintre acestea cu mult cele mai multe se fac pe soare. Şi, tot fără calcule statistice, se poate spune că dintre toate fotografiile făcute la lumină de zi, numai într-un număr infim de mic a fost captat farmecul luminii. Lumina de zi este foarte darnică şi iertătoare. Oricum s-ar lucra, tot „iese ceva". Prea adînc înrădăcinată este părerea că a fotografia în aer liber este foarte uşor, că „nu sînt probleme", nu trebuie să-ţi baţi capul. Pe de altă parte, regula „din bătrîni" — cînd fotografiezi, stai cu spatele la soare — pare să aibă o extraordinară vitalitate, fiindcă azi încă, deşi există pelicule şi obiective cu alte caracteristici decît acum un secol, această regulă mai este aplicată cu sfinţenie, avînd drept rezultat fotografii fără relief şi oameni chinuindu-se să ţină ochii deschişi în plină bătaie a soarelui.

Lumina de zi este într-adevăr darnică. Se revarsă bogat în toate părţile, pînă în cele mai întunecoase unghere. Dacă îţi roteşti însă privirea în jurul tău, vei observa că ea este şi foarte diferită, producînd sute de efecte, unele de o frumuseţe neaşteptată.

Venerabilul fotograf din Braşov, Carol Lehman, îndeobşte tăcut, căpăta glas cînd descria lumina în munţii lui îndrăgiţi. Îmi plăcea să-l aud povestind cum îşi lua sacul de dormit pe vîrf de munte ca să prindă clipa din zori, singura clipă în care soarele mîngîia într-un anumit fel un anumit profil de munte. El ştia că există numai trei zile într-un an cînd se puteau face fotografii bune la „şapte scări" şi pentru aproape fiecare vale sau văgăună de munte el cunoştea zilele faste şi nefaste. Fotograful ceh Plička mi-a povestit cum ani de zile s-a căţărat pe acoperişuri şi cum pîndea lumina pe la colţuri de străzi, înainte de a începe să lucreze la albumul său „Praga", unul dintre cele mai frumoase albume despre un oraş. Pentru unele fotografii aştepta zile în şir ca ceaţa să capete exact densitatea şi transparenţa de care avea nevoie.

Cei mai mulți dintre noi ar trebui să se dezobișnuiască să considere lumina de zi doar în funcție de expunere. Lumina de zi este mult mai complexă și în afară de *intensitate*, ea are și alte calități mai importante. Într-adevăr, cunoașterea cu precizie a intensității luminii este hotărîtoare pentru reglarea expunerii. De aceea se fabrică exponometre din ce în ce mai precise și aparate cu exponometre încorporate care reglează automat expunerea. La unele dintre acestea, exponometrul este cuplat direct cu sistemul de obturație, făcînd posibile expuneri atît de precise ca, de exemplu, 1/13 sau 1/457 dintr-o secundă! Minunat! Nu? Dar cui îi folosește această ipocrizie a preciziei? Oricine ar face probe sensitometrice la filmele pe care le cumpără, ar constata cu surprindere că ele întotdeauna deviază cu 1—2 grade bune în sus sau în jos de la sensibilitatea indicată pe ambalaj. Oricine s-ar preocupa să analizeze cu meticulozitate puritatea, compoziția, diluția și temperatura revelatoarelor, sau ar măsura la fracțiune de secundă timpul efectiv de developare, ar găsi devieri care fac ridicolă precizia de 1/457! Nu sînt, cum s-ar putea deduce, împotriva tehnicii. Dimpotrivă! Mă bucură și aplaud orice progres. Am însă, în același timp, un mare respect și încredere în om, în omul din spatele aparatului și îmi repugnă ideea de a-l vedea rob al tehnicii, orbit de un mit care, ca toate miturile, nu este decît închipuire deșartă. Să dăm tehnicii ce e al tehnicii, însă totodată să păstrăm necontaminată puterea spiritului criticii lucide.

Am ajuns deci împreună, nădăjduiesc, la concluzia că nu are nici o însemnătate tehnică dacă se expune cu 1/457 sau cu 1/500. Cînd s-ar expune, în loc de 1/500, cu 1/250 sau cu 1/1 000 abia s-ar observa unele mici deosebiri la filmele alb-negru. Aceste deosebiri, care pot fi anulate la developare sau la mărit, nu ne preocupă din punct de vedere tehnic, ci ele trebuie să ne intereseze numai în măsura în care pot contribui la redarea atmosferei dorite de noi. De aceea, se măsoară intensitatea luminii, însă rezultatele obținute se *interpretează* în funcție de gradul de contrast al subiectului și de dorințele noastre în ceea ce privește redarea. Nu se ascultă orbește exponometrul — nici la color. Putem să favorizăm tonalitățile joase sau înalte, provocînd acele mici deosebiri care înclină cumpăna de la neinteresant la interesant. Trebuie să avem curajul să luăm asupra noastră răspunederea valorii imaginii. Să nu ne mai ascundem în spatele preciziei exponometrului. Noi sîntem cei care decantăm cu subtilitate vraja. De ce nu există instrumente (atît de precise și de scumpe!) care să măsoare celelalte caracteristici ale luminii? Poate pentru că ingenioșii inventatori nu cunosc încă parametrii exacți ai vrăjii!

Arătam mai sus că în afara intensității, lumina are și alte calități. Dintre acestea, *direcția* este hotărîtoare sub două aspecte: a) relieful și implicit textura de suprafață a materialelor; b) puterea de sugestie a atmosferei pe care o creează. Dar cînd vorbim de lumină și, în special,

de direcția ei, trebuie să avem în vedere și corolarul ei: umbra. Nu există lumină fără umbră; s-ar putea să nu o vedem, fiind ascunsă în spatele obiectului sau în afara cadrului. Prin masa ei, prin zona pe care o ocupă, prin desenul pe care îl formează, prin tonalitatea ei închisă, ea devine un element foarte important al imaginii. De aceea, atunci cînd se analizează lumina, tot cu atîta interes trebuie cercetate și umbrele deoarece caracterul imaginii este dat tocmai de interacțiunea dintre lumini și umbre, de jocul lor.

Bolta cerului este o jumătate de sferă care acoperă subiectul. Soarele, singura noastră sursă de lumină cînd fotografiem la lumină de zi în aer liber, poate să ocupe oricare punct de pe semi-sferă, în funcție de ora din zi și de poziția noastră relativă față de subiect, producînd un număr foarte mare de „iluminări". Pentru a nu cădea și noi în păcatul preciziei extreme (ca la exponometre), să alegem din marele număr de posibilități de iluminare, doar șase; restul sînt variante cu influențe în gradul intensității efectului.

1. **Lumina vine drept de sus** — este momentul din zi cînd „calci pe umbra ta". Acoperișurile aruncă umbre pe ziduri, copacii le aruncă în jurul tulpinii, fața omului este deformată cu ochii în fundul capului și umbra nasului peste bărbie. Lumina de sus șterge relieful geografic, totul se pierde într-o tonalitate deschisă, uniformă. Obiectele nu-și prezintă adevărata formă, care este „mînoată" de lumini și umbre prost plasate. Se produce o atmosferă neobișnuită, uneori stranie. Nu se recomandă, în general, fotografiatul la această lumină. Totuși, ea poate fi exploatată cu folos în situațiile în care este nevoie de o ambianță mai inedită.

2. **Lumina vine din spate-sus** (din spatele fotografului; aproximativ 45° cu planul solului). Caracterul general al acestei iluminări este plat. Umbrele nu se văd, ele aflîndu-se în spatele obiectelor. Este o lumină care favorizează redarea exactă a detaliilor mărunte. Dacă expunerea este corectă și developarea negativului se face „moale", se obține totuși un relief de mare finețe. Pentru fotografiile cu caracter documentar și cele de mișcare este adesea lumina cea mai potrivită.

3. **Lumina vine din dreapta** (sau stînga) — sus. Se produce o iluminare rigid-simetrică. Obiectele sînt împărțite în două părți egale — una luminată, cealaltă umbrită. Textura de suprafață a materialelor este redată clar — poate chiar exagerat. Direcția umbrelor aruncate de obiecte este paralelă cu planul negativului, ceea ce nu favorizează senzația de adîncime, perspectiva din imagine. Produce o ambianță statică, solemnă, cu un geometrism prea evident, care poate fi supărător.

4. **Lumina vine drept spre fotograf** — sus. Se cunoaște sub denumirea de „contralumină" (contre jour, în franceză). Este o lumină periculoasă și capricioasă. Ea poate voala întregul negativ, făcîndu-l de

neîntrebuințat. De aceea, în afara montării pe obiectiv a unui parasolar de nădejde, trebuie avut grijă să se intercaleze un obiect între sursa de lumină și obiectiv. Expunerea trebuie calculată cu multă grijă, ținînd seama de situația la fața locului, tonalitatea fundalului, intensitatea luminii, dorința noastră de a avea sau a nu avea detalii pe partea vizibilă a subiectului. Măsurarea expunerii se va face pe subiectul principal, din apropiere, astfel ca lumina directă să nu influențeze indicația. La subexpuneri se va obține un efect de siluetă. Dacă intensitatea luminii este suficient de mare și tonalitatea fundalului este închisă, pe conturul obiectelor va apărea un tiv luminos cu un efect deosebit. Cu cît expunerea va fi mai lungă, cu atît vor începe să se distingă mai multe detalii pe partea vizibilă a subiectului. Expunerile prea lungi distrug efectul de siluetă, caracterul neobișnuit, deci nu își au rostul. Umbrele vin drept spre privitor — poate prea drept — și dau o puternică senzație de adîncime. Contralumina sub forma aceasta extremă se folosește rar.

Am descris pînă acum 4 din cele 6 posibilități de iluminare. După cum se vede, nici una nu mulțumește pe deplin fiindcă sînt prea exacte și produc un geometrism rigid sau efecte nenaturale, în dauna asemănării, a reliefului sau a ambianței.

Exceptînd fotografiile tehnice sau cele cu caracter științific, exactitatea rigidă, unghiurile drepte, împărțirea riguroasă în jumătate, nu sînt plăcute ochiului. Ceea ce, bineînțeles, nu înseamnă că astfel de construcții trebuie evitate cu totul. În anumite contexte, atunci cînd se cere sugerarea unei atmosfere compatibile cu exactitatea și echilibrul perfect, se va apela la astfel de lumini, combinate cu principii compoziționale adecvate.

5. **Lumina vine (din dreapta sau stînga spate) pe o direcție la 45° față de axul optic — de sus** (45° foarte aproximativ!) Se va observa că lumina produce o repartizare armonioasă între porțiunile luminate (2/3) și cele umbrite (1/3), foarte aproape de cerințele „mediei de aur". Relieful obiectelor iese pregnant în evidență și umbrele sînt aruncate spre adîncime într-o direcție oblică, chiar diagonală, dacă se întîmplă ca unghiul luminii să fie de 45°. Există deci în imagine armonie, relief, adîncime și dinamism, toate elemente vizuale pozitive.

6. **Lumina se îndreaptă (din dreapta sau stînga) spre fotograf la 45° față de axul optic — de sus.** Este o iluminare de mare efect, înrudită cu cea de la punctul anterior (5) care vine din spatele fotografului spre subiect, pe cînd aceasta din urmă vine din spatele subiectului spre fotograf. Ea este o formă armonioasă a contraluminii, partea luminată fiind 1/3 și cea umbrită 2/3 din partea vizibilă a subiectului (proporția inversă de la punctul 5). Umbrele aruncate de subiect au o direcție oblică și se îndreaptă spre privitor. În imaginea realizată cu acest tip de iluminare există de asemenea armonie, relief, adîncime și dinamism,

în multe cazuri la un nivel superior. În plus, acest tip de iluminare are o atracţie vizuală mai puternică.

Dar, nu întotdeauna vremea e senină şi cerul albastru. Pe bolta cerului apar nori, între soare şi noi se interpun straturi mai groase sau mai subţiri de abur (sau praf!). Aceste straturi se pot asemui cu tifon, voal, pînză albă sau pînză din ce în ce mai cenuşie, cu care s-ar înveli un bec. Efectul lor este că *lumina devine difuză*. Cînd nu sînt nori sau straturi de abur pe cer, lumina este *contrastă*, aproape ca lumina concentrată aruncată de un proiector cu oglindă concavă şi lentilă. Luminile deosebite creează ambianţă, mergînd în mod gradat de la lirism şi exuberanţă, pînă la mohoreală, plictis şi pesimism. Sînt condiţii în care fotograful este „sub vremi", pe care nu le poate schimba, însă de care trebuie să profite.

Spuneam într-un fotoaforism că „fotograful bun se cunoaşte pe vreme rea". Într-adevăr, nu trebuie fotografiat numai în zilele însorite. Viaţa nu este o sărbătoare continuă şi adesea natura dezvăluie frumuseţi nebănuite chiar şi în zilele de furtună sau pe vreme mohorîtă. Noi fotografii sîntem mai obişnuiţi cu contrastele, preferăm negativele „briliante" şi ştim să luptăm, cînd este cazul, împotriva contrastelor prea puternice. Cînd lumina este din ce în ce mai difuzată, începe simfonia cenuşiurilor de mare fineţe. Contururile se estompează şi umbrele capătă transparenţă. Aici se dovedeşte înalta măiestrie a fotografului. Numai prin fotografie este posibilă redarea gradaţiei delicate, pierderea aproape nesimţită a detaliilor şi formelor.

Iată un domeniu încă insuficient explorat, care merită trudă fiindcă tocmai vălul capricios de ceaţă care ba ascunde, ba dezvăluie, poate ajuta fotograful să realizeze acele imagini amintite înainte care dau impulsul necesar imaginaţiei celui care priveşte fotografia. Lumea reală şi de vis a ceţurilor trebuie bine cunoscută înainte ca ea să se lase fotografiată. Obiectivul aparatului „vede" mai greu prin ceaţă; el exagerează efectul. Oare „vede" mai frumos? Trebuie să-l ajutăm uneori cu un filtru galben deschis sau mijlociu? Cum se dă expunerea? Mai scurtă, mai lungă? În ce şi cum se developează? Iată întrebări la care nimeni nu vă poate da un răspuns — nici cei mai mari experţi. Trebuie încercat, experimentat cu fiecare văl, cu fiecare iluminare. Sfatul cel mai util este să încercaţi 2—3 expuneri diferite şi să vă alegeţi un prim-plan care aduce în imagine un cenuşiu închis şi care se poate apoi compara cu celelalte cenuşiuri ale obiectelor din ce în ce mai depărtate. Restul trebuie descoperit la faţa locului şi în laborator. Nu uitaţi un parasolar care fereşte obiectivul de umiditate şi controlaţi obiectivul din cînd în cînd ca să vă convingeţi că nu s-au depus stropi de apă pe el. Sînt însă şi acele dimineţi însorite, cînd din pămînt se evaporă umiditatea formînd o pînză diafană. Sînt şi zile în şir cînd soarele pătrunde printr-un strat

subţire de vapori şi cerul este de un albastru lăptos. Sînt apoi zilele întunecoase de toamnă cu cerul plumburiu... o multitudine de înfăţişări deosebite... nenumărate posibilităţi pentru a face fotografii bune, mai neobişnuite.

Mergînd mai departe cu analiza faţetelor diferite ale luminii de zi, se observă că putem avea aface cu *lumină directă şi lumină reflectată.* Lumina revărsată de soare este foarte puternică şi, în rarele cazuri cînd există numai lumină directă de la soare, ea provoacă contraste foarte mari. Însă, tocmai fiindcă este atît de puternică, ea dă naştere la lumină reflectată. Aceasta, la rîndul ei, în funcţie de suprafeţele pe care cade lumina directă, poate fi şi ea puternică, îndulcind contrastele, făcînd umbrele luminoase, transparente.

Lumina reflectată este mai difuză, fiind provocată de suprafeţe relativ mari, albe sau de culori deschise. Ea poate veni din mai multe direcţii, învăluind subiectul şi făcînd ca şi aerul să „vibreze" cu lumină. De aceea, mai ales cînd se face portret, trebuie studiat atent locul unde se va amplasa modelul. Se poate obţine o mare varietate de iluminări foarte variate ca aspect, utilizînd lumina directă ca lumină principală şi cea reflectată ca lumină secundară sau, cînd există o lumină refeotată puternică, se poate folosi aceasta ca lumină principală şi, în acest caz, lumina directă poate îndeplini rol de lumină de efect etc. Se poate, în unele situaţii, fotografia numai cu lumină reflectată. Sînt locuri în umbra caselor sau a copacilor unde lumina este foarte difuză şi unde se pot face fotografii cu o gradaţie de mare delicateţe. Cînd se trece din bătaia soarelui în aceste unghere de umbră răcoroasă, pare la început întunecos. Încetul cu încetul ochiul se obişnuieşte şi descoperă frumuseţea acestei lumini suave.

După cum sînt plasate suprafeţele reflectante, lumina poate veni din cele mai neaşteptate direcţii. Uneori, cînd lumina este reflectată de o pardoseală de ciment, ea vine de jos în sus, dînd obiectelor o înfăţişare mai neobişnuită. Cînd se fotografiază color trebuie avut în vedere că lumina reflectată ia culoarea suprafeţelor de pe care este aruncată. Se pot obţine imagini inedite folosind această calitate a luminii.

Cele de mai sus nu sînt decît o invitaţie făcută fotografului de a studia cît mai amănunţit ceea ce se numeşte atît de simplu „lumina de zi". Cu cît o va observa mai atent, cu răbdare, cu simţire, chiar cu dragoste, cu atît se va simţi mai bogat. N-aş vrea să reamintesc etimologia cuvîntului „fotografie", însă, măcar din cînd în cînd este bine ca fotograful să-şi aducă aminte că el şi arta lui există datorită luminii. Studiind „lumina de zi" cu nenumăratele ei înfăţişări, el va putea să-şi diversifice posibilităţile de creaţie nu numai cînd lucrează în aer liber, dar şi atunci cînd va căuta să aplice cele aflate, cînd lucrează în studio

cu lumină artificială. El devine conștient de puterea și farmecul luminii și va ști s-o prețuiască.

Se observă două atitudini față de lumina de zi: fotograful care o redă așa cum este, indiferent de dărnicia sau zgîrcenia ei; fotograful care se zbate să realizeze „tipul său" de fotografii, indiferent de vreme. Desigur că sîntem înclinați să aprobăm fără rezerve prima atitudine. Este firesc ca un artist să caute să ne redea prin personalitatea lui ce a simțit într-o anumită împrejurare. În ceea ce privește a doua atitudine, trebuie să exceptăm anumite categorii de fotografi, în primul rînd pe fotoreporteri. Ei sînt obligați ca pe orice vreme să facă fotografii „bune pentru tipar". De aceea ei recurg la filtre portocalii și roșii ca să creeze o fărîmă de contrast sau să străpungă negurile, la fulger electronic pentru a corecta ambianța luminoasă, la panouri reflectante și la toate posibilitățile pe care le poate oferi laboratorul, pentru ca C.T.C.-ul tipografiei să nu le respingă imaginile făcute cu atîta trudă. Nu putem însă fi de acord cu fotografii care ne „mint" încercînd să schimbe atmosfera, recurgînd la trucuri și manipulări. Dealtfel, toate încercările de a ascunde adevărul sînt transparente.

Genul cel mai răspîndit la „lumină de zi" este *peisajul*. Cîte milioane de fotografii de peisaj se fac pe an? Atît de multe încît s-a ajuns la saturare! Rar ne mai place cîte una. Rar, prea rar, reținem vreuna care se deosebește de altele. Care să fie cauza? Oare omului modern nu-i mai place natura, sau fotograful de azi nu mai știe să facă peisaj? S-ar putea să fie o rezultantă din cele două. Pe de o parte, omul modern este asaltat de o mulțime de alte preocupări, trăiește mai departe de natură, n-a învățat s-o iubească. Pe de altă parte, fotograful de azi, și el om modern cu racilele lui, vede natura mai mult ca o „temă tehnică" pe care o rezolvă schematic, după manualele de fotografie. El are o anumită concepție care se limitează la „fotogenia" anumitor peisaje, la repertoriul cîtorva „efecte" și la puține „rezolvări" fotocompoziționale simpliste. Așa se explică enorma producție nediferențiată, parcă multiplicată după un număr redus de șabloane.

Dacă fotograful și-ar da silința să studieze ce s-a realizat în arta peisajului în pictură, desigur că ar ajunge la concluzia că în afara „vederilor generale documentar-artistice" mai există și alte posibilități mult mai interesante. Am, de exemplu, în față cartea profesorului polonez Aleksander Wojciechowski „Arta peisajului" (apărută în traducere românească la Editura Meridiane în 1974 — colecția Biblioteca de artă nr. 112). Este o documentată istorie a peisajului din Renaștere pînă în zilele noastre, în care se găsesc comentarii despre lucrările reprezentative ale fiecărei epoci și tendințe. Parcurgînd lucrarea, oricine își poate da seama de marea diversitate de concepții care i-a ghidat pe pictori în căutările lor și de bogăția rezolvărilor artistice. Recomand această carte

cu convingerea că după citirea ei nimeni nu va mai fi mulţumit cu sărăcia de idei şi cu rezolvările fotografice facile care predomină azi. El va vedea natura de pe cu totul alte poziţii, o va înţelege mai bine ca „izvor nesecătuit de imaginaţie", va sesiza „viaţa interioară a obiectului", va pătrunde în miezul problemelor despre perspectivă, ordinea geometrică a lumii, mişcare, lumină, formă, culoare, natura ca expresie a sentimentelor interioare şi multe alte puncte de vedere. Acestea îl vor ajuta să vadă natura cu alţi ochi şi să redea rezulatele căutărilor sale în fotografii interesante cu o mare încărcătură emoţională şi intelectuală, fotografii care să fie pe placul omului modern, făcîndu-l să se întoarcă la dragostea şi înţelegerea naturii.

Oare există doar un singur tip de peisaj? Mulţi cred că peisaj înseamnă „vederi generale de la munte, deal, şes şi mare" (de preferinţă pe vreme frumoasă, cu nori fotogenici!). Atît. Desigur şi acestea intră în sfera noţiunii. În primul rînd, nu trebuie să fie neapărat numai „vederi generale". Pot fi şi planuri mai apropiate. În al doilea rînd mai există: peisaj urban, peisaj industrial şi, în ultima vreme, şcoala modernă americană de fotografie a abordat un domeniu nou — „social surrounding! — un peisaj cu un accent deosebit pe social. Pe de altă parte, în zilele noastre natura a fost invadată de multe semne (mai urîte sau mai frumoase) ale existenţei omului modern: şosele şi poduri, căi ferate, automobile, stîlpi de telegraf şi de înaltă tensiune, sonde, tractoare, baraje de centrale hidroelectrice etc. Pot fi acestea ignorate de fotograful peisagist? Nu trebuie acestea să facă parte din „armătura" fotografiilor care ne vorbesc despre zilele noastre?

Apollinaire constata că artistul modern „nu dispreţuieşte nici unul dintre fenomenele naturii". Dimpotrivă, el este dator să sesizeze noul şi să creeze sudura, sinteza, cu vechiul.

Oricare fotograf este tentat, după ce s-a urcat pe un munte, să facă o „vedere panoramică". Nimic reprobabil. Dar, dacă se limitează la atît, atunci dă dovadă de sărăcie, de uscăciune sufletească. În jurul lui există zeci de posibilităţi de „cristalizare a emoţiilor". Sînt „legături tainice" între creierul nostru şi fenomenele tectonice sau viaţa plantelor, putem să ne permitem o viziune poetică sau apocaliptică, găsim armonii sau contraste, forme abstracte, geometrice, în alăturările dintre nori, stînci şi plante. Sînt unele locuri care ne sugerează decorul unei piese de teatru sau a unui film, locuri unde nu ne-ar mira dacă s-ar întîmpla „ceva", locuri din basme, locuri din romanele de ficţiune ştiinţifică... Cine nu vede aceste posibilităţi, nu simte vraja locurilor, în zadar cară aparatul fotografic.

Este instructiv să reproduc aici ceea ce spunea pictorul francez Fernand Léger despre felul lui de lucru: „Studiez tot ceea ce mă interesează, de exemplu, pietrele, frunzele, insectele. Mă plimb, le colecţionez.

Apoi desenez într-un mod realist. Mă folosesc adesea de lupă. Caut formele, găsesc ritmurile. *Interpretarea* apare în funcţie de destinaţie...".. Nu este neapărat necesar să se procedeze ca Léger. Se vede totuşi cîtă muncă şi gîndire este necesară pentru realizarea unei lucrări de artă.

Aceeaşi muncă şi gîndire pentru găsirea bazei conceptuale sînt necesare şi la peisajul urban, industrial sau social. Desigur, dacă se fotografiază „pur şi simplu" centrul oraşului sau bulevardul X, va ieşi o banală carte poştală ilustrată. Fiecare oraş, stradă sau colţ, îşi are „spiritul" său, caracteristica sa, trăsătura sa specifică. Acestea trebuie simţite, ştiute, descoperite. Pe baza lor se construieşte imaginea. Sînt străzi moderne, „provinciale", poetice, cu iz de istorie, comerciale... sînt nenumărate feluri de străzi. Nu toate se fotografiază la fel, la orice oră, pe orice vreme. Nu expunerea, profunzimea, acurateţa, determină valoarea fotografiei, ci puterea ei de sugestie, o sugestie conformă cu „spiritul" străzii. De aceea peisajul urban nu este în primul rînd o problemă tehnică. De asemenea, nici la peisajul industrial sau la cel social mai ales.

Înţelegînd şi, nădăjduiesc, fiind de acord cu cele de mai sus, se clarifică multe probleme tehnice. Poate că prima concluzie, în această direcţie este că tehnica trebuie subordonată şi adaptată cerinţelor estetice, de conţinut. Ea trebuie să fie foarte diversificată, începînd cu aparatul şi obiectivele şi terminînd cu tipul de hîrtie pe care se fac măririle. Fără a nega calităţile certe ale aparatelor de format mic (24/36), trebuie totuşi arătat că ele nu corespund exigenţelor impuse de diversele tipuri de peisaj. La un anumit moment, la peisajele de mare adîncime, el clachează, nu mai poate reda detaliile cu suficientă amănunţime, cu claritatea cu care aceleaşi detalii sînt redate perfect cu un aparat 9/12 sau 6/9. Este oare nevoie de o claritate chiar atît de perfectă la mari depărtări? Răspunsul la această întrebare este o chestiune personală, de stil de lucru. Totuşi adevărul despre claritate trebuie cunoscut. Deosebit de importantă este posibilitatea de a utiliza obiective cu distanţe focale diferite, fiindcă o trăsătură caracteristică a peisajului de orice fel este rezolvarea în perspectivă. Fiecare peisaj „cere" un anumit tip de perspectivă. Poate că banalizarea peisajului în fotografie se datoreşte în mare parte şi faptului că majoritatea este realizată cu obiective cu distanţă focală normală. Peisajele de largă respiraţie, cu întinderi vaste, cu orizonturi depărtate şi ceruri înourate, solicită superangularul. Cu el se obţin şi acele interesante contraste dimensionale între prim-plan şi depărtare, care dau o puternică sugestie de adîncime.

Teleobiectivele, dimpotrivă, aplatizează perspectiva, înghesuie obiectele din planuri diferite, permiţînd suprapuneri interesante, întretăieri de forme. Pe de altă parte, teleobiectivele fac posibilă o cadrare mai strînsă, limitată la zonele esenţiale, eliminîndu-se ceea ce nu contribuie la reliefarea temei principale. În multe peisaje fotografice interesante

se observă utilizarea unor obiective cu distanțe focale extreme, de exemplu la formatul 24/36, superangulare de 2 cm și teleobiective de 30—50 cm. Efectul acestora este deosebit de frapant, mai ales la peisajele urbane (impresia de case înghesuite și condiții aproape imposibile de circulație a vehiculelor) și la peisajele industriale, unde jocurile de forme și dimensiuni, concentrarea de fragmente și suprapunerile duc la rezolvări cu un puternic șoc vizual.

Utilizarea filtrelor, care în celelalte genuri se limitează cel mai des la corectarea redării culorilor, capătă la peisaj un rol mult mai însemnat. Ele pot schimba atmosfera, modifica perspectiva, șterge detalii nedorite. Așa, spre pildă, filtrele galben închis, portocaliu și roșu accentuează contrastele, produc o atmosferă mai dramatică, distrug (cel puțin în parte) „perspectiva aeriană". Un filtru despre care se vorbește mai puțin, cel albastru, are efecte contrare celor dinainte, producînd o perspectivă aeriană puternică, chiar începînd de la 40—50 m, ceea ce poate fi uneori de mare folos în crearea unei anumite ambianțe.

Amintesc doar (fiindcă prea rar avem posibilitatea de a-l folosi) filtrul negru în conjuncție cu materialele infraroșii care produc peisaje cu tonalitățile cele mai stranii. Puțin folosit este filtrul cenușiu. El nu modifică nici culorile, nici contrastele, nici perspectiva. El doar frînează intensitatea luminii, dînd posibilitate fotografului să lucreze chiar la lumină putnernică cu diafragme foarte deschise, ceea ce are drept rezultat o claritate redusă în dîncime, deci o estompare, o ștergere, a fundalurilor nedorite.

Nu insist asupra prelucrărilor în laborator, fiindcă despre acestea s-a vorbit în altă parte. Este totuși un aspect asupra căruia ar trebui să ne oprim: la ce dimensiune ar trebui mărite fotografiile de peisaj? Unii specialiști recomandă: cu cît sînt mai multe detalii în imagine, cu atît raportul de mărire trebuie să fie mai mare. Alții spun: cu cît distanța focală cu care s-a fotografiat a fost mai mică, cu atît raportul de mărire trebuie să fie mai mare. La rîndul lor, alții subîmpart fotografiile de peisaj în optimiste și pesimiste (primele mai mari), flou sau contraste (cele din urmă mai mari) și așa mai departe. De acord sînt toți asupra faptului că fotografiile de peisaj trebuie să fie mărite la dimensiuni mai mari decît fotografiile de alte genuri. Dacă aș avea posibilitatea, mi-aș mări fotografiile de peisaj cît o fereastră. Aș avea iluzia că mi-am deschis o fereastră spre ele.

Arhitectura. Fotografia de arhitectură ca gen de sine stătător are un profil bine definit, cu caracter tehnic-documentar și se adresează mai ales specialiștilor. Fotografiile trebuie să prezinte cît mai fidel lucrările de arhitectură, cu proporțiile lor adevărate, fără deformări, cu cît mai multe detalii. Pentru o lucrare se fac mai multe fotografii, din mai multe unghiuri, prezentînd fațada, vederi laterale și din spate, detalii

și interioare. Uneori se fotografiază complexe întregi, rezolvări urbanistice, sau încadrarea în peisaj.

Astfel de fotografii se fac numai cu aparate de format mare (9/12, 13/18) cu toate rafinamentele necesare: înclinarea, rotirea și ridicarea părților din față și din spate, obiective de calitate cu diferite distanțe focale, mai ales superangulare extreme, casete pentru plan-filme și plăci, trepiede solide etc. Trebuie așteptată lumina optimă (de obicei, lateral — din față, nu prea de sus) pentru a se evidenția volumele și detaliile, iar amplasarea aparatului trebuie aleasă cu multă pricepere pentru a evidenția cît mai clar intențiile arhitectului. Fotografului nu i se cere nici un efort de interpretare; el trebuie să se preocupe numai de o redare adevărată în cele mai bune condiții tehnice.

Totuși se fac multe fotografii de arhitectură și de către nespecialiști. Aceștia fotografiază pentru ei, din cele mai diverse motive, cu aparatele pe care le au, cum se pricep. Ei înregistrează mai mult „impresii" despre clădiri. Fiecare casă are ceva deosebit, un suflet al ei, o frumusețe sau urîțenie a ei, alăturările de case sînt uneori neașteptate sau foarte banale, se ivesc disproporții, contraste, armonii sau monotonie. Sînt nenumărate aspecte grăitoare despre oamenii care locuiesc într-o casă, istoria ei, ceea ce se află în jurul ei. Se poate avea o atitudine critică sau admirativă, intelectuală sau lirică — numai indiferență să nu fie. Iată-ne din nou, ca în fața oricărui alt subiect, analizîndu-ne în primul rînd pe noi: ce am observat, ce am resimțit, ce dorim să înfățișăm. Fără noi ca oameni gînditori, sensibili, creatori, nici nu poate exista fotografie bună. Rezultatele sînt pe măsura noastră. „Aici avea Brîncoveanu reședința de vară", ne spune ghidul. Putem noi oare găsi acel colț, acel unghi, acea lumină, care să evoce cele spuse? „În această clădire locuiesc 1 500 de oameni" — putem noi sugera această mulțime, aceste „căși peste căși" care cuprind sufletele unui întreg sat? Cu totul altele sînt întrebările pe care și le pune specialistul cu aparatul mare, decît întrebările pe care și le pun nespecialiștii. Principalul este ca cel care fotografiază să fie conștient de această deosebire, și, mai ales, să-și pună întrebările trebuincioase.

La fotografiile de arhitectură, în afară de cunoașterea caracteristicilor principalelor stiluri (aspect foarte însemnat de care trebuie neapărat să se țină seama!), trebuie să se educe simțul pentru volume, suprafețe, linii și ritmuri. Trebuie să se caute ca geometria construcțiilor să fie clar redată, în mod curajos, bazînd compoziția imaginii pe structura acesteia, în concordanță cu ea. De aceea ora din zi și condițiile atmosferice în care se fotografiază capătă o mai mare însemnătate decît la alte genuri. Clădirea nu poate fi rotită după soare și dinamismul sau ritmul sacadat al stilului modern pierde mult în zilele cu lumină foarte difuză.

De asemenea și umbrele care se formează trebuie studiate atent, fiindcă jocul lor ar putea să contravină geometriei principale. Perspectiva, cu liniile ei de fugă, determină amplasarea aparatului pentru ca, după nevoie, aceste linii să accentueze sau nu dinamismul imaginii. Adesea, pentru a cuprinde o clădire înaltă cu un aparat obișnuit (poate și fără superangular), este nevoie să se încline aparatul în sus. Astfel, se produc deformări de perspectivă și clădirea pare să cadă pe spate. Dacă se întoarce în același timp aparatul astfel ca axul principal al clădirii să se plaseze pe diagonală, imaginea obține un dinamism puternic care „susține" clădirea. Tăieturile din clădire, laterale sau de jos, nu sînt atît de supărătoare ca cele de sus. De obicei, se utilizează filtre puternice: galben închis, portocaliu, roșu. Acestea scot în evidență suprafețele luminate și produc contrastul necesar cu cerul.

Portretul în aer liber. Între portretul realizat în studio (despre care ne vom ocupa în alt capitol) și cel în aer liber sînt deosebiri nu numai de tehnică, dar și de concepție. În studio noi sîntem cei care creăm, din întuneric, ambianța luminoasă caracteristică modelului. Sîntem preocupați în primul rînd și adesea în exclusivitate de model. În aer liber sîntem puși în fața unei anumite ambianțe luminoase și modelul se integrează într-un anumit „peisaj", există o strînsă corelație, o interferență între model și decor. De aceea, nu trebuie să se încerce realizarea unor „portrete de studio" în aer liber, sau invers. Ar fi o forțare a mijloacelor, o siluire a posibilităților.

Portretul în aer liber beneficiază de trei avantaje principale, care trebuie folosite cu multă măiestrie: lumină multă și foarte variată; modelul se simte nestînjenit, fiind într-o ambianță naturală; există multe posibilități de a găsi fundaluri și „încorporări" ale modelului într-o anumită ambianță.

De obicei, portretul în aer liber este „găsit" și nu „planificat". El se apropie ca gen mai mult de instantaneu. Mulți nu înțeleg că nu poți sta într-o ogradă țărănească în felul în care ai sta, să zicem, într-o sufragerie florentină și nu te poți plimba în mijlocul unei păduri, ca și cum te-ai plimba între 6 și 8 pe un bulevard. Prima cerință este ca modelul să se integreze, să trăiască, *să facă parte din cadrul în care este fotografiat*. Nu există excepție de la această cerință, în afară de unele fotografii de modă sau publicitare în care, din motive foarte clar subliniate — atracție prin insolit, umor, contrast voit etc. — se optează în mod conștient pentru această modalitate și, ceea ce trebuie remarcat în astfel de cazuri, se face cu multă măiestrie. Cerința de integrare se referă atît la tipul modelului, la îmbrăcămintea sa, cît și la atitudinea și gestul în care este fotografiat. Foarte artificiale, chiar supărătoare, sînt acele portrete în care o „orășancă" este îmbrăcată în port național, sau un model „de salon" este fotografiat într-un peisaj sălbatic.

Trebuie bine sesizat faptul că „portret în aer liber“ nu este doar o modalitate tehnică mai comodă pentru a face portret. El este un sub-gen clar conturat prin care se caută să se redea interferența dintre om și natură sub cele mai diferite aspecte. Chiar și atunci cînd se face doar un portret cap și natura nu este reprezentată decît prin cer ca fundal (adesea chiar fără nori) trebuie, într-un fel, să se simtă această interferență, prin atitudinea modelului, mimica sa, privirea, caracterul iluminării. Aș dori să dau cîteva clasificări-sugestii.

Există, de exemplu, o deosebire între portret în aer liber și „peisaj cu om“. În primul caz modelul, omul, este elementul principal, el domină cadrul. De această cerință se ține seama rezervînd modelului o suprafață relativ mare în cadru, plasîndu-l într-o zonă de interes principal, reglînd claritatea maximă pe el și alegînd iluminarea care să-l scoată în evidență. În cel de-al doilea caz, predominant este peisajul, iar omul — reprezentat mic, adesea chiar de nerecunoscut — joacă un rol secundar, de simplă prezență, uneori ca etalon de mărime, alteori ca element dinamic.

Clasificarea din portretul obișnuit pe planuri — cap, bust, trei sferturi și corp întreg — își păstrează valabilitatea și în aer liber. Aici însă se cere parcă o justificare mai precisă pentru alegerea unuia din aceste planuri. Dacă în studio modelul poate să „nu facă nimic“, doar să stea, să caute să „fie el“, în aer liber se cere o anumită atitudine, un gest, o mișcare prin care să fie arătată legătura dintre model și ceea ce îl înconjură. Fotograful trebuie să contribuie prin comportarea față de model ca acesta să reacționeze în mod natural și să se integreze în peisaj.

Cu cît planul este mai îndepărtat, cu atît fundalul și elementele spațiului din jurul modelului capătă o suprafață și deci o însemnătate mai mare. Aici trebuie luată decizia dacă fundalul va fi redat clar sau nu. Această decizie precum și dozarea exactă a clarității au o mare însemnătate. Se poate spune doar că adesea un fundal neclar creează adîncime prin detașarea netă a planurilor și învăluie modelul într-o ambianță plină de sugestii neașteptate. Pentru a obține un astfel de efect, diafragma trebuie să fie cît mai deschisă (în aceste situații filtrele cenușii-neutre își dovedesc utilitatea) sau se recurge, cînd este posibil, la un teleobiectiv. Dacă se optează pentru claritate nediferențiată pe întreaga suprafață a imaginii, trebuie găsite alte mijloace de detașare a modelului: prin mărimea spațiului ocupat de model, plasare în cadru, iluminare, diferențiere tonală.

Este bine de reținut principiul că un fundal trebuie să „merite“ claritatea care i se acordă.

În afară de îndemînare tehnică, fotografului i se cere, mai ales la portretul în aer liber, o foarte subtilă înțelegere a relației dintre „spiri-

tul" ambianței și caracteristicile modelului, de la mimică și atitudine, pînă la îmbrăcăminte și accesorii. La portretele „găsite", cu oameni din „partea locului" care, de fapt, fac parte din ambianță, reușita este mai ușoară (în afară de cazul în care fotograful îi „sperie" sau îi supraregizează). Cu modele „aduse", fotograful trebuie să-și utilizeze toată priceperea pentru găsirea cadrului și apoi pentru „potrivirea" modelului în acest cadru. De fapt, fiecare portret conține o fărîmă de actorie din partea modelului și o fărîmă de regie din partea fotografului. Modelul trebuie să se „joace" pe sine într-o anumită situație, iar fotograful îl dirijază. Ambii trebuie să înțeleagă bine această relație, această „joacă", fiecare să devină pentru o clipă „homo ludens". Este și aceasta o cheie a succesului.

Instantaneul. Una dintre cele mai specifice calități ale fotografiei este oprirea mișcării, eternizarea unor relații de forme care întîmplător s-au întretăiat ori suprapus. Ochiul nu sesizează precis mișcările rapide în desfășurarea lor. Abia după ce Muybridge (1830—1904), Marey (1830—1904) și alții au utilizat fotografia pentru analizarea mișcării animalelor și oamenilor, s-a aflat „adevărul". Iată ce scria, încă la 1 februarie 1859, George Shadbolt, în revista „The Liverpool and Manchester Photographic Journal": „Fotografia a dezmințit iluzia modului vechi, convențional, de a reda calul în galop, cu cele patru picioare radiind din corp ca dintr-un centru — o poziție pe care nu o are niciodată acest animal în realitate". Pictorul francez Ernst Meissonier (1815—1891), a fost atît de convins de adevărul redării fotografice, încît a refăcut picioarele calului lui Napoleon dintr-o pictură la care tocmai lucra, pe baza unor chronofotografii de Muybridge. El a devenit astfel primul pictor care a recunoscut în mod public aportul fotografiei în acest domeniu (vezi H. Gernsheim, *The History of Photography*, Oxford University Press, 1955). Astăzi nimeni nu se mai îndoiește de această minunată însușire a instantaneului fotografic.

Majoritatea zdrobitoare a fotografiilor care se fac sînt instantanee în sensul că ele sînt realizate cu o expunere reprezentînd o mică fracțiune dintr-o secundă, chiar și atunci cînd se fotografiază subiecte statice. Aparatele, dar mai ales peliculele moderne sensibile, impun timpi de expunere scurți. Acesta este aspectul tehnic. Însă noțiunea de „instantaneu" are și o latură de creație, latura cea mai însemnată: alegerea momentului de oprire a mișcării astfel ca în imaginea statică ea să nu-și piardă dinamismul, să rămînă convingătoare. Există o infinită varietate de mișcări — de la adierea ușoară a zefirului în crengile unei sălcii plîngătoare, pînă la deplasarea avionului cu viteză supersonică. Nu există o rețetă unică pentru realizarea instantaneului optim. Fiecare mișcare trebuie urmărită, observată, gîndită fotografic.

Dacă analizați mai atent un instantaneu obișnuit cu o stradă aglomerată, cu oameni care merg în toate direcțiile, veți observa că așa cum au fost surprinși într-o anumită clipă, nu la toți este la fel de convingătoare impresia de mișcare; unii par că stau, alții par că se împiedică și sînt gata să cadă, unii au atitudini de-a dreptul caraghioase, numai la cîțiva impresia de „mers" este clar redată. Aceasta arată că nu este indiferent momentul cînd se declanșează. Noi avem în minte o anumită imagine a omului care merge — de obicei cu picioare făcînd un pas mare, corpul aplecat puțin înainte și mîinile în balans înainte și înapoi. Imaginea fotografică trebuie să corespundă acestei imagini din mintea noastră, numai atunci ea devine adevărată, ne convinge.

Fotograful trebuie să se deprindă să urmărească mișcări să ajungă să sesizeze acel moment caracteristic al fiecărei mișcări, gestul caracteristic al unui om, momentul de efort maxim în muncă sau sport și să știe să se plaseze în acel loc, să fotografieze din acel unghi, de unde se vede cel mai bine desfășurarea mișcării. Cu cît mișcările sînt mai rapide și mai neașteptate, cu atît este mai dificil.

Pentru ca fotograful să poată să-și concentreze întreaga atenție desfășurării acțiunii, el trebuie să scape de grija reglajelor aparatului. El va lucra pe *sistemul zonelor*. Determinînd prin observație distanța minimă și maximă între care are loc acțiunea, el va găsi pe inelul de profunzime care se află pe orice obiectiv modern, diafragma care asigură claritatea între aceste două limite. Diafragma fiind stabilită, se va citi pe exponometru timpul corespunzător.

Este bine ca timpul de expunere să fie cît mai scurt: 1/250—/500, chiar dacă mișcarea pare relativ lentă. La instantaneu apar pe neașteptate, adesea, unele mișcări mai rapide și se însumează mișcarea propriu-zisă cu mișcările pe care le face fotograful pentru urmărirea acțiunii, — de aceea este necesară o rezervă de rapiditate a expunerii. Ținînd seama de aceste cerințe, instantaneu se face de obicei cu filme sensibile, uneori socotind sensibilitatea filmului chiar de 2× sau 4×, avînd grijă să se ia măsurile corespunzătoare la developare.

Deși există o mare asemănare între instantaneu și „surprinderea pe viu" (despre care se tratează în alt context), se poate spune că la instantaneu preocuparea principală este acordată mișcării, pe cînd la surprinderea pe viu, care se aplică în exclusivitate fotografiilor cu oameni, se pune un accent deosebit pe surprinderea manifestărilor psihice, pe reacțiile naturale cînd subiectul se crede neobservat. Se poate spune că instantaneul este mai „exterior".

La instantaneu nu este neapărat necesar ca mișcarea să fie „înghețată". Adesea, la unele tipuri de mișcare, o „neclaritate de mișcare, acea ștergere a contururilor ca urmare a unui timp de expunere relativ mai lung decît cel necesar, poate sublinia senzația de mișcare. Există două tipuri

de neclaritate de mişcare. Unul apare atunci cînd subiectul în mişcare este fotografiat cu un timp relativ lung şi el este redat cu contururile şterse. Al doilea tip apare cînd subiectul în deplasare este urmărit în mişcarea lui transversală (aparatul se roteşte sau se deplasează cu aceeaşi viteză ca şi subiectul) şi se declanşează, tot cu o expunere relativ lungă, fără a opri aparatul din mişcare. Rezultatul este că subiectul apare „îngheţat", însă fundalul sau/şi elementele din prim-plan, apar şterse, ca şi copacii pe care îi vedem prin fereastra trenului. De obicei, acest al doilea tip se aplică de preferinţă subiectelor care în deplasarea lor radipidă nu prezintă semne exterioare de mişcare, cum ar fi automobilele, locomotivele Diesel, avioanele etc.

Nu există nici o oprelişte (cum este cazul la surprinderea pe viu) să se folosească fulgerul electronic. Dimpotrivă. Scurta fulgerare poate compensa lipsa de lumină şi, în special la instantanee în spaţii închise, el este de neînlocuit. La fotografii de mişcare se recomandă ca lampa-fulger să fie montată chiar pe aparat, spre deosebire de alte genuri de fotografii. Lumina puternică, direcţionată pe axul optic favorizează redarea mai clară a mişcării.

XIII

STUDIOUL
– LUMINILE ARTIFICIALE
– SUBIECTE ÎN STUDIO

Instalîndu-și un studio, fotograful pășește în propriul lui „imperiu". Nu mai trebuie să se uite întrebător la cer. Nu-i mai este teamă de soare, de nor, de ceață, vînt sau umbră. El devine stăpînul luminii. Acum poate să dea lumină din orice direcție poftește, s-o dozeze după dorință, să creeze orice atmosferă după trebuință. În sfîrșit, poate să „deseneze cu lumină". Dar, această libertate trebuie plătită, uneori scump. El renunță la autentic, la o întreagă serie de subiecte pe care i le oferă natura și viața, întîmplarea și capriciile coincidențelor. Toate imaginile pe care le realizează în studio sînt izvodite de el. Din nimic, din întuneric, el este cel care le aduce la lumină, care le „materializează". Totul depinde de el, de la idee pînă la înfățișarea finală a fotografiei. Nereușitele de asemenea tot numai lui i se datorează.

Fotograful de studio este cu totul diferit de „fotograful de aer liber". N-aș vrea să susțin că unul și același fotograf nu poate face fotografii bune atît în studio cît și în aer liber. Vreau numai să subliniez că studioul își impune cerințe care sînt diferite de cele din afara lui. Abordarea fotografiei în studio este mult mai personală. Reușita depinde de calitatea de a putea imagina o situație și de a avea cunoștințele tehnice și artistice pentru a o reda întocmai într-o fotografie. În aer liber, situația există. Fotograful, rămînînd un spectator anonim, trebuie să știe să-i recunoască potențialul și să o surprindă așa cum a resimțit-o.

După ce s-a vorbit despre „studio", trebuie să se și arate ce este acesta: o încăpere întunecoasă, cu prize la care se pot racorda corpuri de iluminat. Cît de mare, ce formă? Răspunsul nu poate fi decît: după posibilități și după nevoi! Există studiouri mari cît un hambar, în care se pot monta și ilumina decoruri reprezentînd un colț de stradă, o cameră întreagă sau o stație de benzină cu un șir de mașini. Există studiouri improvizate, montate ad-hoc într-un ungher de odaie, unde se poate face portret, natură moartă, sau fotografie tehnică. Între aceste

extreme există zeci de tipuri de studiouri dintre cele mai diferite. Mărimea studioului și a parcului de corpuri de iluminat este dictată fie de natura lucrărilor ce trebuie executate și de numărul comenzilor, totul bazat pe un calcul strict de eficiență economică, fie de ingeniozitatea și dorințele fotografului amator, pe măsura posibilităților pe care le are.

După cum, la capitolul despre laborator nu am intrat în amănunte privind marile laboratoare comerciale, nici aici nu vom descrie marile studiouri special amenajate pentru orice fel de lucrări.

Amatorii, de obicei, își doresc un „studio" pentru a face portret și natură moartă (sau acel sub-gen fotografic denumit table-top photography, prin care realizează mici scene improvizate cu păpuși și jucării — ca în filmele cu păpuși animate). Ei vor să-și pună la încercare capacitatea de a lucra și experimenta cu „lumină artificială", mai ales în lungile seri de iarnă sau în duminicile cenușii și friguroase, cînd fotografiatul în aer liber nu îi atrage.

Prima întrebare pe care și-o pun este „locul unde..." Condițiile moderne de locuit au eliminat „spațiile suplimentare", așa că, de la început, amatorul trebuie să se mulțumească cu un *studio improvizat nepermanent.* De cît spațiu este nevoie? O socoteală foarte strînsă pentru portret-bust (portret întreg se face mult mai rar și, de altfel, cere mult mai mult spațiu) s-ar baza pe o suprafață utilă liberă de 10—12 metri pătrați, în care fiecare palmă de suprafață trebuie exploatată cu maximum de ingeniozitate. De fapt, multe portrete bune s-au făcut în spații mult mai mici; depinde de stilul de lucru bazat pe economicitate de mijloace tehnice și pe experiență. Spațiul minim de 10—12 m.p. îi dă posibilitatea fotografului să utilizeze mai multe corpuri de iluminat de tipuri diferite, să încerce mai multe variante, să creeze o anumită ambianță de lumină și rezolvarea dramatică dorită de el. În orice cameră ceva mai mare se poate elibera acest spațiu trăgînd mobilele la perete și mutînd unele, temporar, în altă cameră.

Înainte de a se începe enumerarea celor necesare într-un studio, chiar și improvizat, este bine ca fotograful să rețină următorul sfat: Se începe cu puțin. Numai pe baza unei nevoi acut resimțite se mai adaugă ceva. Înainte de a cumpăra un echipament scump, se va încerca o improvizație, construită chiar de fotograf.

După acest sfat, trecut cu înțelepciune de la o generație de fotografi la alta, să întocmim o listă de echipamente și instalații necesare:

INSTALAȚIE ELECTRICĂ

Lucrîndu-se cu mai multe corpuri de iluminat cu becuri puternice care pot însuma un total de 2 000—2 500 watt, trebuie neapărat consultat un electrician priceput care să-și dea părerea dacă instalația casei rezistă la

această tensiune. În camera care va fi utilizată temporar (sau permanent) ca studio, va trebui instalată o priză specială, luîndu-se toate măsurile prescrise de securitate, inclusiv o siguranţă separată pentru priza aceasta. De preferinţă se va instala priza în perete, cît mai aproape de nivelul duşumelei, pentru ca atunci cînd se introduce cablul de legătură, acesta să nu atîrne în aer şi din nebăgare de seamă, cei care circulă prin studio, să se împiedice de el. Toate cablurile folosite în studio să fie groase şi bine izolate în îmbrăcăminte de cauciuc. Periodic cablurile vor fi controlate şi dacă se observă apariţia unor crăpături sau rozături, acestea trebuie bine izolate cu bandă specială.

Dacă se fotografiază cu mai multe corpuri de iluminat, se recomandă construirea unei *cutii de distribuţie*, prevăzută pentru fiecare corp cu cîte o priză, întrerupător şi siguranţă. Cutia de distribuţie se conectează cu un cablu la priza centrală şi ea etse aşezată pe podea într-un loc unde nu deranjează circulaţia. Mulţi fotografi preferă să o aşeze chiar lîngă trepied. Astfel ei pot să aprindă şi să stingă diferitele lumini, observînd efectul produs din locul unde se află aparatul. La rîndul ei, fiecare priză din cutia de distribuţie este conectată prin cablu cauciucat cu cîte un corp de iluminat. Pe coloana de susţinere a corpurilor de iluminat se vor monta din loc în loc inele prin care se trage cablul de legătură, ultimul inel fiind cît mai aproape de podea.

PARCUL DE CORPURI DE ILUMINAT

Termenul, desigur, este prea bombastic, mai ales dacă se aplică la cele cîteva biete lămpi dintr-un studio încropit. Dar ... sună frumos!

Ca şi la desen, unde este nevoie de peniţe şi creioane mai groase sau mai subţiri, mai tari sau mai moi, şi la „desenul cu lumină" este nevoie de *mai multe feluri de lumină*, cu caracteristici deosebite. Nu este totul doar „să se facă lumină". Orice lumină, după un anumit prag, este suficientă pentru a satisface cerinţele tehnice, pentru a impresiona pelicula şi a forma o imagine. Însă, fotograful este mai peretenţios. El vrea o anume lumină care să formeze anumite umbre. El vrea să creeze o *ambianţă luminoasă*, o atmosferă veselă sau tristă, dinamică sau statică, dnamatică sau lirică. El vrea să sublinieze anumite linii, să scoată în evidenţă volume, să ascundă, lăsînd în umbră, unele porţiuni, să creeze contraste sau să învăluie totul într-o vibraţie diafană. El vrea să atragă atenţia asupra unor materiale cu structuri interesante de suprafaţă, cu luciul sau porozitatea lor, cu transparenţă sau opaoitate, cu geometrii şi zeci de însuşiri curioase, miraculoase, inedite. Pentru a înfăptui toate aceste deziderate, el are nevoie de lumini cît mai diferite pe care să ştie să le aleagă şi să le stăpînească.

Dar, pentru atîtea lucruri năstrușnice, pe care fotograful pretențios le cere de la lumină, nu există decît... *două tipuri de surse:* cu *lumină difuză* și cu *lumină concentrată* (direcționată). Bineînțeles că, din fericire, există corpuri de iluminat — reflectoare și proiectoare — cu diferite grade de difuzare sau concentrare a luminii, unele cu posibilități de reglare. Mai există reflectoare și proiectoare slabe și foarte puternice și cele care pot acoperi o suprafață mare, sau pot fi reglate ca să ilumineze precis numai o anumită porțiune mică. Însă, ajutorul cel mai prețios pentru a crea iluminarea dorită se realizează prin doi factori hotărîtori care depind numai de măiestria fotografului: *direcția de iluminare* și *dozajul* dintre două sau mai multe lumini. Prin variația direcțiilor și a dozajelor precum și prin combinații ingenioase între ele, se pot realiza cele mai diferite ambianțe și efecte, atmosfere și contraste. Stă în puterea oricărui fotograf cu imaginație.

În toate manualele de fotografie autorii arată ce se poate obține dacă lampa este ținută într-un unghi de X°, Y° și Z°. Se arată ce se întîmplă dacă se aprinde a doua lampă, a treia ș.a.m.d. Și eu am făcut același lucru în manuale anterioare. De astă dată însă, propun să se procedeze altfel. Se ia o măsuță, se așterne pe ea un șervet sau un carton alb. Se așază măsuța într-un loc liber, astfel ca să se poată circula împrejurul ei. Se ia o cutie de carton (de Dero, de pantofi, de orice) și se așază în picioare pe mescioară. Pe urmă se caută o lampă de masă (de birou sau veioză) care aruncă un fascicol de raze luminoase. Se așază această lampă pe ceva mai înalt decît măsuța și nu prea departe, cu fascicolul îndreptat spre cutia de carton. Se stinge lumina de cameră și se aprinde numai lampa de masă. Acum așezați-vă (da, chiar dumneavoastră care citiți!) pe un scaun la vreo jumătate de metru de măsuță — locul vi-l alegeți singur. Priviți. Priviți atent. Priviți îndelung, fără grabă. Priviți cutia — partea dinspre lumină — partea care nu primește lumină — ce se vede pe șervet? — unde este lumina? — ce corelație este între lumină, cutie și umbră? Acum mutați scaunul puțin spre stînga. Priviți din nou, îndelung. Puneți-vă întrebări și găsiți răspunsurile. Sînt lucruri atît de simple! Mutați din nou scaunul puțin spre stînga. Observați deosebiri? Căutați să le rețineți. Sculați-vă în picioare. Acum vedeți totul mai de sus. Parcă se deslușește mai limpede relația lampă-cutie-direcția umbrei. Mutați din nou scaunul mai spre stînga și priviți. Continuați astfel pînă cînd terminați înconjurul mesei și ajungeți iar pe locul de unde ați început. Repetați înconjurul măsuței privind îndelung, atent, însă punînd în locul cutiei, o dată un vas de lut nesmălțuit, altă dată o ceașcă albă de ceai cu farfurioară și linguriță, altă dată o sticlă goală de lapte sau un borcan de sticlă gol. Din cînd în cînd aprindeți și lumina de cameră și observați ce schimbări se produc.

Dacă ați urmat ce v-am propus, cu seriozitate, pe îndelete, cu efortul de a observa totul și a reține deosebirile, ați făcut primii pași spre înțelegerea și stăpînirea luminii. Spun „primii pași" chiar și pentru cei care au mai fotografiat cu lumină artificială!

Este oare foarte necesar să revin la tonul didactic și să trag concluzii despre „efectul luminii care cade asupra unui obiect din diferite unghiuri... care se manifestă diferit pe suprafețe diferite... care își modifică prin mixaj cu altă lumină caracteristicile..."? Sînt convins că nu e necesar! Pot doar să vă îndemn să experimentați, să observați și să rețineți anumite concluzii esențiale. Pot, dacă vreți, să vă sugerez unele exerciții. Pot să vă împărtășesc din experiența altora și a mea pentru a vă arăta o „scurtătură" spre anumite rezultate. Lumina este deopotrivă atît de reală și inefabilă, capricioasă și ascultătoare, pămînteană și eterică, sălbatică și docilă, bună și rea, încît nimeni nu o poate descrie. Trebuie să te apropii cu umilință de ea și, cu răbdare, cu pasiune, să începi s-o cunoști tu însuți. Este singura cale spre succes. Pe aceasta vă îndemn s-o urmați.

Primul pas după multe experiențe cu lampa de masă fixă sau mutată în diferite poziții, este achiziționarea a două lămpi tip „reflector" cu abajur metalic de forma unei semi-sfere. Într-una se înșurubează un bec supravoltat de 500 w (Nitrafot) și în cealaltă un bec obișnuit de 200 w (soluția cea mai economică!). Ambele lămpi sînt fixate pe suporturi cu coloană telescopică, pentru a putea fi ridicate sau coborîte la înălțimea necesară, avînd și o articulație reglabilă pentru a înclina lampa în sus sau în jos. Acesta este „nucleul", a ceea ce am numit atît de pretențios „parcul de corpuri de iluminat". Este bine de știut că mulți fotografi, chiar unii dintre cei mai buni, nu depășesc acest nucleu.

Se începe, ca la instrumentele muzicale, cu *game*, cu exerciții gradate, metodice care se repetă pînă la perfecție. Apoi se poate merge mai departe. (Chiar și marii maeștri, muzicieni sau fotografi, continuă să facă game pentru a-și păstra agilitatea, pentru a încerca drumuri, idei, tehnici noi și a evita rutina).

Primele „game" se realizează ca o singură lampă și sînt naturi moarte cu obiectele cele mai uzuale. De exemplu: 2 ouă, 3 mere și un vas de lut. Trebuie să se obțină o compoziție armonioasă, echilibrată, simplă. Atmosfera să fie aceea a unor obiecte așezate normal în apropierea unui geam prin care pătrunde soarele. Trebuie să se sugereze „cotidianul". Vedeți, chiar de la exercițiul nr. 1, fotograful trebuie să se obișnuiască să urmărească ceva, să lucreze avînd o intenție artistică. Astfel el dezvoltă într-o strînsă îmbinare, cele două laturi ale fotografiei — cea tehnică și cea creatoare. Exercițiul va fi considerat executat perfect, numai atunci cînd se va fi atins desăvîrșirea tehnică (claritate, expunere corectă, gradație a tonalităților corespunzătoare, redarea

veridică a texturii materialelor etc.) și în același timp, ideea și atmosfera propusă în temă este sugerată întocmai de fotografia gata.

Insist asupra cerinței „ideea și atmosfera propusă în temă să fie sugerată *întocmai!*" fiindcă de multe ori se întîmplă să se realizeze fotografii foarte bune, care însă sugerează cu totul alte idei sau atmosfere decît cele propuse. Dacă se întmîplă așa, exercițiul trebuie considerat ca nerezolvat și trebuie repetat. De la început, fotograful trebuie să-și impună o disciplină severă și o autoexigență neiertătoare.

Înainte de a trece la utilizarea celei de a doua lămpi, se va folosi un *panou reflectant* (din carton alb) cu care se vor lumina porțiunile de umbră. Se vor încerca diferite poziții, pînă cînd se va găsi cea corectă — atunci cînd lumina lămpii cade pe panou și este reflectată sub forma unei lumini difuze, mult mai slabe, înspre direcția dorită. Marea calitate a panoului, în afară de difuzia fină a luminii, este faptul că deși „luminează", nu produce umbre proprii (vizibile). Se vor face exerciții comparative cu și fără panou reflectant și se vor trage concluzii. Vă asigur că veți adopta panoul reflectant ca auxiliar prețuit în multe din lucrările dumneavoastră.

Acum se poate face un pas hotărîtor înainte: utilizarea și a celei de-a doua lămpi. De ce este nevoie de o a doua sursă de lumină cînd noi sîntem obișnuiți cu una? Ziua cu soarele, seara cu lampa din mijlocul camerei. Răspunsul e simplu, dar lung:

— Luminile amintite sînt puternice și produc multă lumină reflectată care „îmbracă" obiectele din aproape toate părțile.

— În viața de toate zilele vedem totul în mișcare sau din mișcare și atunci nu remarcăm o anumită umbră sau lumină, fiindcă și acestea sînt în permanentă mișcare și alternare.

— Ochiul are capacitatea de a se adapta la lumină și întuneric așa că elimină în mod automat marile contraste.

— Prin fotografiere se transformă o realitate tridimensională într-un plan bi-dimensional și pierzîndu-se adîncimea, aceasta trebuie sugerată într-un fel prin lumină.

— Materialele fotosensibile „văd" realitatea mai contrastă decît este și de aceea această eroare trebuie corectată cu lumină.

— În studio se re-creează (din întuneric, cu mijloace reduse, imperfecte) o anumită ambianță luminoasă, se sugerează o anumită atmosferă, se subliniază o linie, o formă, un volum, se atrage atenția asupra unor anumite porțiuni — pentru toate acestea și altele, fotograful nu are la dispoziție decît luminile sale, chiar dacă le folosește în mod ilogic.

Nădăjduiesc că vă satisface răspunsul și se poate trece, fără ezitări, la folosirea celei de a doua lămpi.

Cînd apar două personaje pe o scenă de teatru, fiecare își are rolul său bine stabilit. La fel, trebuie să fie și cu cele două lămpi — fiecare

trebuie să îndeplinească o altă funcţie. Care pot fi *funcţiile surselor de lumină?* Să repetăm: lumină principală; lumină secundară sau de umplere; lumină de contur; lumină generală difuză; lumină de efect; lumină de fundal.

De îndată ce intervine încă o lumină, trebuie să se hotărască atît funcţia care se dă fiecărei lămpi, cît şi *dozajul* de intensitate, de putere, de strălucire, dintre lămpile cu funcţii diferite. Dacă priviţi atent în jurul dumneavoastră, veţi observa că fiecare obiect capătă formă şi volum prin faptul că este iluminat inegal: pe o parte este luminat mai puternic, pe cealaltă parte mai slab (numai cu lumină reflectată). Deci, prima „regulă" pentru a obţine volum, este că *cele două lămpi trebuie să ilumintze obiectul cu străluciri inegale.* Anume: o lampă va prelua funcţia de *lumină principală,* lumina cea mai puternică, determinînd *graniţa dintre lumină şi umbră,* care trebuie să rămînă definitivă, oricîte alte lumini s-ar aprinde. De aceea, plasarea luminii principale cere cea mai mare grijă fiindcă ea determină repartizarea deosebirilor de mărime dintre suprafeţele de lumină şi umbră, direcţia umbrelor, aşezarea punctelor apicale (strălucirile cele mai intense de pe suprafeţele lucioase) şi, în acelaşi timp, liniile de demarcaţie, graniţele dintre lumini şi umbre, care, prin traseul lor peste reliefuri şi adîncituri, scot în evidenţă forme caracteristice, formează „muchii", creează geometria fundamentală a imaginii. Deci, a doua, „regulă" este: *lumina principală se plasează astfel ca demarcaţia dintre lumini şi umbre să urmeze un traseu care să evidenţieze geometria caracteristică a obiectului.*

După ce s-a hotărît amplasarea luminii principale, se poate aprinde *lumina secundară.* Deşi funcţia ei este foarte importantă, prezenţa ei s-ar putea asemui cu muzica de fond în timpul unui dialog dintr-o scenă de film. Spre deosebire de funcţiile independente, evidente, ale tuturor surselor de lumină enumerate mai sus, lumina secundară are o funcţie *complementară* faţă de lumina principală. De aceea, intensitatea ei este mai mică şi amplasarea ei depinde de poziţia în care se află lumina principală. Funcţia ei este să *umple* cu lumină umbrele produse de lumina principală, fără a produce umbre proprii vizibile pe obiect sau în cadru. Intensitatea mai mare sau mai mică cu care sînt umplute umbrele, sau dozajul dintre lumina principală şi cea secundară, determină contrastul. Dozajul se realizează prin apropierea sau îndepărtarea de obiect a lumini secundare, pînă cînd se obţine gradul de contrast dorit. Deşi nu sînt un adept al regulilor, iată şi cea relativă la lumina secundară: *Lumina secundară are o funcţie complementară, de umplere a umbrelor provocate de lumina principală. Direcţia şi distanţa ei faţă de obiect sînt dictate de gradul de contrast dorit şi se stabilesc în relaţie cu intensitatea şi amplasarea luminii principale.*

Se ușurează mult găsirea locului unde să se plaseze lumina secundară, dacă se imaginează traseul axului optic al obiectivului. Cele două lumini nu se plasează pe aceeași parte a acestui ax, ci pe părți diferite și anume astfel ca distanțele față de ax să nu fie egale, de obicei distanța lumina secundară-ax fiind mai mică. De asemenea, înălțimea la care se află cele două lămpi nu trebuie să fie egală, lumina secundară plasîndu-se în general la o înălțime mai mică. Din păcate nu există formule matematice și nici rețete pentru corelarea celor două surse de lumină. Efectul trebuie urmărit doar cu ochiul. Se vor evita „unghiurile moarte", adică acele porțiuni în care nu pătrunde nici un fel de lumină. De asemenea, se vor evita situațiile în care cele două lumini se suprapun puternic precum și cele în care lumina secundară produce umbre proprii sau anulează geometria creată de lumina principală. Lumina secundară va fi deplasată încet lateral, se va ridica și lăsa în jos, se va apropia și depărta de obiect, urmărind tot timpul rezultatele, pînă cînd, cu răbdare, se găsește poziția optimă. În ceea ce privește dozajul, cunocîndu-se faptul că materialele fotosensibile tind să exagereze contrastele, se va realiza în mod voit un dozaj cu un contrast mai redus decît cel final, din fotografie.

Acum se continuă exercițiile de natură moartă, de astă dată cu două lumini. Trebuie să se profite de posibilitățile mai ample oferite de dozaj, pentru a se experimenta teme cu atmosfere mai deosebite. Totodată, trebuie gîndit și la compoziție, fiindcă schimbarea de atmosferă obținută prin lumină, poate fi susținută prin aranjamente adecvate ale obiectelor, care să formeze geometrii corespunzătoare. Se pot alege acum pentru fotografiat și alte obiecte de forme și din materiale cît mai deosebite, evitîndu-se, bineînțeles, acele „compoziții" în care Kitsch-ul se ia la întrecere cu prostul gust. Va trebui să se fotografieze porțelan și argintărie, diferite țesături și piele, sticlărie, vase emailate și cromate, legume și fructe (și de aproape, cu secțiuni prin ele, descoperind o bogăție de forme inedite), flori, cărți și instrumente de scris, unelte casnice și altele. Mereu trebuie re-creată viața, găsită motivația pentru așezarea anumită a obiectelor, făcută corelația cu un anumit tip de iluminare, cu un anume moment din zi, cu un eveniment în familie sau o sărbătoare, cu un anumit membru al familiei, cu un anumit nivel de trai sau concepție de viață. Ceea ce ne înconjoară vorbește despre noi și timpul în care trăim, iar fotograful poate să le redea, imaginîndu-și o situație, alegînd, așezînd și luminînd obiecte. Aceasta este înalta școală a naturii moarte prin care fotograful își desăvîrșește puterea de creație și măiestria tehnică.

După multe și variate exerciții cu cele două lumini, finalizate în fotografii reușite (unele chiar în format 30/40), fotograful este îndreptățit să pună întrebarea: Dar, în condițiile în care se lucrează numai cu două lămpi, este neapărat necesar ca funcțiile acestor surse de lumină să se limiteze doar la „lumină principală" și „lumină secundară, de

umplere"? Desigur că nu! S-a văzut mai înainte că în unele cazuri funcția de umplere poate fi preluată de un panou reflectant. Atunci cea de-a doua sursă rămîne liberă și poate prelua orice altă funcție găsită necesară sau potrivită. Iată tema unei noi serii de exerciții care pot duce la descoperiri dintre cele mai interesante și utile!

Din proprie experiență știu că este foarte greu să se depășească faza de „nucleu" format din două lămpi. Totuși mai este necesar un corp de iluminat mai deosebit: un *proiector cu lumină concentrată.* Acesta poate fi folosit și ca lumină principală, dar, mai ales, ca lumină de contur sau de efect. Acestea două din urmă, sînt de fapt contralumini, îndreptate din spatele obiectului înspre aparat, ivindu-se pericolul obișnuit la orice contralumină, de valoare a peliculei. Dar, indiferent de acest pericol (care poate fi evitat), lumina concentrată de proiector are calități proprii, deosebite de cele ale reflectoarelor obișnuite cu lumină difuză:

— lumina lor produce contraste mai puternice;

— ea formează umbre bine conturate;

— ea poate fi plasată de la distanță, cu precizie, pe suprafețe mici.

Din aceste motive ea favorizează o claritate superioară a imaginii și efectul ei este observat distinct față de lumina difuză, chiar mai puternică. Pentru imaginile în care este nevoie de contraste mari și claritate tăioasă și pentru efecte deosebite de lumină, trebuie recurs la proiector.

Este bine de știut că lumina poate fi concentrată într-o oarecare măsură și printr-un trunchi de con montat pe rama reflectorului semisferic. Confecționat din carton sau tablă subțire, cu diametrul mare spre reflector, în lungime de 30—40 cm, acest dispozitiv simplu, la îndemîna oricui, poate înlocui un proiector la unele lucrări fără pretenții mari. De asemenea, dacă fotograful posedă un proiector de diapozitive, îl poate folosi și la fotografiat. Cu vremea, dacă fotograful se va obișnui într-atît cu lumina concentrată, încît nu se va putea lipsi de ea, desigur, că își va procura sau construi un proiector special. În acest caz se recomandă ca proiectorul să fie de mărime mijlocie, cu un sistem optic reglabil, format din oglindă concavă, lumină punctiformă și lentile fixe și mobile. Îmbogățit cu o astfel de „sculă" prețioasă, orice fotograf amator poate realiza lucrări care să rivalizeze cu cele ale profesioniștilor.

Dincolo de acest „nucleu lărgit" începe domeniul inabordabil de amatorii de rînd, dacă n-ar fi decît din considerente privind spațiul, instalațiile electrice și costul lor ridicat.

S-a vorbit pînă acum numai de *surse cu lumină permanentă* și, în ceea ce privește subiectul, numai de natura moartă alb-negru. S-a pro-

cedat astfel fiindcă această combinație permite un studiu pe îndelete și, în caz de nevoie, repetarea exercițiilor cu același aranjament de obiecte. Se pune astfel o bază solidă pentru înțelegerea fină a luminii și a efectelor ei pe diverse forme și structuri de suprafață.

Tendința modernă însă, care se face din ce în ce mai simțită, este trecerea la *lumină de fulger electronic.* Acest tip de iluminare în studio prezintă un mare număr de avantaje:

— consum scăzut de energie electrică;

— lumină puternică permițînd diafragme mici care favorizează claritatea;

— se pot fotografia mișcările cele mai rapide;

— este o lumină care se adaptează foarte bine la materialele color;

— se evită căldura produsă în studio de corpurile de iluminat cu voltaj mare;

— sistemele de comandă de la distanță elimină păienjenișul de cabluri dintre prize și corpurile de iluminat;

— expunerile pot fi computerizate;

— modelele nu mai sînt deranjate de lumina puternică, care îi face să se schimonosească, sau de căldura care îi face să transpire și să-și șteargă machiajul.

Industria de specialitate a început să livreze instalațiile necesare, cu corpuri de iluminat capabile să producă un larg evantai de tipuri și intensități de lumină. Se fac progrese evidente din an în an și fără îndoială că studioul cu fulger electronic va înlocui în curînd studioul cu lumină continuă, după cum acesta din urmă a înlocuit vechile studiouri cu arc voltaic sau cu pereți de sticlă prin care pătrundea lumina de zi.

Întrerupem aici cele relatate despre fulgerul electronic, fiindcă mai revenim la el în capitolul următor.

Să ne întoarcem în studiourile cu lumină permanentă și să amintim cîteva aspecte referitoare la *color.* Mai întîi o problemă tehnică: *temperatura de culoare a luminii.* Pentru redarea corectă a culorilor se cere ca *toate sursele de lumină să emită aceeași temperatură de culoare,* măsurată, după cum se știe, în grade Kelvin. La filmele color negative tip „mask“ nu există două (sau trei) emulsii diferite pentru „lumina de zi“ sau „lumină artificială“, cum sînt cele ale filmelor reversibile pentru diapozitive. Totuși cerința ca toate sursele de lumină să emită aceeași temperatură de culoare rămîne în picioare, fiindcă filtrajul nu poate corecta diferențele de temperatură de culoare din porțiuni diferite luminate cu surse care emit, de fapt, culori diferite de lumină.

Becurile cu incandescență se uzează relativ repede și „îmbătrînirea“ se manifestă prin scăderea numărului de grade K, emisia de lumină devenind mai galben-portocalie.

Filmele reversibile pentru lumină incandescentă, sînt acordate la 3 200°K. (Există un singur film, Kodachrome tip A, pentru lumină artificială, acordat la 3 400°K). Dacă rețeaua este prea încărcată, chiar becurile noi speciale, marcate 3 200°K, nu se ridică la această temperatură de culoare și apare în diapozitiv o dominantă „inexplicabilă". De aceea, periodic trebuie controlată temperatura de culoare a fiecărei surse, descoperite din timp semnele de „îmbătrînire" și, înainte de fiecare ședință de fotografiat, să se controleze tensiunea pentru a putea interveni cu filtrajul necesar.

Pe de altă parte trebuie știut că *iluminarea pentru color* diferă de cea pentru alb-negru. Amintesc adevărul arătat la capitolul respectiv, anume că fotografia color se bazează pe culori, scopul iluminării fiind cel de a favoriza îmbinarea, contrastul, armonia dintre culori. Pentru a se conforma acestui scop, iluminarea se va baza pe un dozaj compensator, cu multă lumină difuză, evitîndu-se efectele puternice și contrastele mari. Mulți fotografi color își construiesc schema de iluminare, pornind de la o lumină general difuză foarte apropiată de axul optic al obiectivului, completînd-o apoi (dacă găsesc necesar) doar cu accente discrete care să evidențieze vreun volum sau formă.

La iluminarea color, lumina de fundal capătă o însemnătate mult mai mare decît la iluminarea pentru alb-negru. Ea trebuie să fie atent balansată cu lumina de pe subiect, pentru a se evita descompunerea culorii alese pentru fundal, care ocupă de obicei o suprafață relativ mare în imagine.

APARATE – TREPIED – ACCESORII

Despre aparate s-a discutat. Sînt convins că cele mai „savante" considerații nu-l vor putea determina pe amator să fotografieze cu alt aparat decît cel pe care îl posedă, iar profesionistul va continua să lucreze cu aparatul pe care îl are în inventar. Dar trepiedul? Este sau nu este el necesar? În general se lucrează cu trepied în studio. El este indispensabil aproape pentru toate subiectele. El asigură calitatea tehnică și încadrarea precisă a imaginilor făcînd posibile toate acele reglaje fine și înclinări subtile ale aparatului. El este centrul în jurul căruia se organizează schema de iluminare, care își păstrează valabilitatea numai dacă este privită din acest punct fix. Iată dar rațiuni foarte temeinice pentru utilizarea lui.

Prima cerință pentru un bun trepied de studio este soliditatea. Atunci cînd este fixat într-o anumită poziție, să putem fi siguri că el rămîne în acea poziție și că nu se va mișca pînă la și în timpul expunerii.

A doua cerință este posibilitatea de a se fotografia din orice poziție a aparatului. De preferat sînt trepiedele de mărime mijlocie, cu picioare telescopice groase reglabile pînă la o anumită înălțime, avînd și o coloană centrală care poate fi ridicată și coborîtă.

Mă simt dator să arăt că la portret și fotografie de modă, mai ales cînd se lucrează cu instalații de fulger electronic sau cu lumini foarte puternice, cu aparate de format 6/6 sau 24/36, mulți fotografi nu mai folosesc trepiede. Ei și modelele lor obțin astfel o mai mare libertate de mișcare, ceea ce împrumută fotografiilor mai mult dinamism și o impresie de „impromptu", de „surprins pe viu". Însă fotograful care îndrăznește să lucreze astfel, trebuie mai întîi să fie un mare meșter al luminii.

Dintre accesorii, *parasolarul* trebuie menționat pe primul loc. Lucrîndu-se cu filme pancromatice la lumina gălbuie a becurilor cu incandescență, în general nu este nevoie de *filtre de culoare*. Totuși, pentru unele compoziții sau fotografii de modă, cînd este nevoie să se separe mai bine unele culori (în fotografia alb-negru), este bine să se aibă la îndemînă o trusă de filtre din care să nu lipsească filtrul albastru și cel verde. Pentru portretele de femei (mai ales pentru cele trecute de o „anumită" vîrstă) și de copii, este uneori nevoie de un *filtru de difuzie* tip Duto. Cînd se fotografiază cu aparatul pe trepied, este necesar un *declanșator flexibil*, de preferință lung. Pentru calcularea cît mai precisă a expunerilor, bazate pe măsurători separate în umbre și lumini, se recomandă un *exponometru* de calitate, chiar dacă aparatul este prevăzut cu unul.

FUNDALURI ȘI RECHIZITĂ

Fie că se lucrează în studiouri special amenajate, fie în cele improvizate, fundalurile sînt întotdeauna o problemă deschisă. Desigur că se recomandă și se preferă fundaluri neutre, care să nu atragă privirile. Ele însă intră în calculul echilibrului de tonalități (sau de culori) din imagine, așa că ele trebuie luminate, lăsate în umbră, sau să fie negre. Cea mai simplă soluție este un panou mare, acoperit pe o parte cu pînză albă și pe cealtltă parte cu pînză neagră. (Pentru studiourile improvizate, pînzele albă și neagră se prind sus și jos de cîte o stinghie lungă de 2 m ca să se poată păstra sul și atunci cînd se fotografiază, se desfășoară și se prind la locul potrivit de un cui). Pentru marile studiouri există suluri lungi de hîrtie specială, de diferite culori, care se trag dintr-un rastel plasat sub plafon, pînă peste podea, evitîndu-se astfel linia supărătoare formată de unghiul dintre perete și podea. La naturi moarte sau la fotografierea de obiecte mici, tot pentru a evita linia de demarcație dintre un fundal vertical și planul orizontal pe care se plasează obiectele, se utilizează un carton subțire sau o coală mare de hîrtie,

care se așază pe masă și apoi se curbează lin în sus pentru a forma fundalul.

Dacă există un proiector cu sistem optic, se pot decupa din tablă subțire sau carton diferite forme geometrice care se pot proiecta ca umbre pe un fundal alb. Imaginația fotografului, temperată de bun gust, va sugera nenumărate posibilități de a crea fundaluri potrivite, chiar și pentru color.

Dată fiind marea varietate de subiecte ce se pot fotografia într-un studio, este greu să se enumere obiectele de rechizită necesare. Totuși se poate spune că pentru fotografierea de obiecte este nevoie de o masă (nu prea mare — la nevoie se poate pune pe ea o planșetă de desen mai mare), de preferință cu posibilitatea de înclinare a tablei de sus. Pentru portret, cap sau bust, o banchetă joasă, lungă, pe care modelul se poate așeza relaxat și un scaun cu rezemătoare joasă, eventual cu brațe. Pentru portret întreg, lucrurile se complică. Noroc că trăim într-o etapă din istoria fotografiei în care s-a ajuns la simplitate și nu se mai folosesc coloane de stiluri dubioase, trepte, draperii, mobile „antice" etc. Fotograful care și-a improvizat studioul acasă este favorizat pentru că poate recurge la mobilierul existent și întotdeauna va găsi în dulapuri ceea ce îi trebuie. Fotograful prevăzător dintr-un studio permanent trebuie să adune încetul cu încetul obiecte de rechizită — 2—3 eșarfe, basmale etc., cîteva „bijuterii", vaze de flori, nu trebuie uitate jucăriile pentru copii, măcar o cravată (!) și alte mărunțișuri. După ce se fotografiază, nimic nu se aruncă.Cine știe cînd se vor mai folosi. Fotografia color pune problema „petelor de culoare" — obiecte și materiale în culori diferite — atît de necesare uneori pentru a completa o armonie sau a rupe o monotonie. Rechizita a fost doar amintită pentru ca ea să devină o preocupare. Adesea o piesă potrivită de rechizită poate salva o fotografie.

Studioul este prin excelență *domeniul portretului.* La nivelul unei cărți despre măiestrie fotografică sîntem îndreptățiți să punem întrebarea: Ce contribuie la realizarea unui portret bun? Iată cîteva puncte de vedere. Cel care este fotografiat va găsi că portretul său este bun dacă va corespunde cu imaginea pe care el și-a format-o despre sine: să-l arate mai atrăgător, mai interesant, și după o anumită vîrstă, mai tînăr. Cel care face fotografia, va considera că portretul este bun dacă a reușit să realizeze o imagine care satisface toate cerințele tehnice, cu lumini bine plasate care produc și un joc interesant de efecte, astfel că fotografia lui poate fi atîrnată cu cinste în orice expoziție. Rudele și prietenii modelului vor evalua calitatea portretului pe baza asemănării. Publicul anonim va aprecia portretul văzut printre alte zeci, numai dacă va fi atras de ceva deosebit în aspectul fotografiei și dacă imaginea îi va „spune" ceva. Făcînd suma diferitelor cerințe, se poate conchide că un portret bun trebuie: să înmănuncheze etaloane tehnice superioare;

să prezinte modelul în mod favorabil, dintr-un unghi și într-un moment care îi este caracteristic; imaginea să posede atracție vizuală datorită unei compoziții interesante, originale; să aibă putere de expresie, de comunicare, de generalizare, să releve o trăsătură, o atmosferă, o părere. Acestea sînt condiții suficiente pentru a face cu un model obișnuit, într-un studio obișnuit, un portret bun.

Dar, în afară de cele arătat mai sus, mai există ceva. Există un mare secret care stă la baza reușitei oricărui portret: relația dintre fotograf și model. Opriți-vă în fața vitrinelor studiourilor comerciale de portret. Majoritatea fotografiilor sînt bune, plac. Se vede că sînt făcute de un meșter bun, stăpîn pe meseria lui. Privind mai atent, veți observa că există o asemănare nu numai în felul în care sînt realizate fotografiile, dar chiar și între cei reprezentați în fotografii. Normal! Fiecare meșter își are propriul lui stil și fiecare fotograf își imprimă (chiar fără să știe) personalitatea sa pe chipul modelului. Priviți mai îndeaproape ochii celor din fotografii. Se spune că „ochii sînt oglinda sufletului", însă cei din fotografii nu oglindesc nimic. Portretele devin astfel asemănări exterioare, mai mult sau mai puțin decorative. Din nou, normal! Fotograful n-a cunoscut modelele pe care le-a fotografiat și, în afară de „priviți aici", „zîmbiți", „nu mișcați", n-a avut timp să mai spună altceva, n-a existat decît o relație meșter-client. Aceasta nu este o relație favorabilă pentru un portret reușit.

Un bun fotograf de portret, în afară de cunoștințe tehnice și artistice, trebuie să posede darul de a face modelele sale să se simtă bine, nestingherite, normal. El trebuie să aibă o cultură generală suficientă pentru a putea conversa degajat cu cei mai diferiți oameni, suscitîndu-le interesul, curiozitatea, aprobarea sau dezaprobarea, punîndu-le întrebări ca să vadă cum reacționează, făcîndu-i să se simtă altfel decît „ca la fotograf". În tot acest timp, el îi observă, începe să-i cunoască, recunoaște anumite mișcări, înclinări ale capului, gesturi, care le sînt caracteristice. Atmosfera dintre ei începe să se încălzească — nu mai sînt niște străini.

Tot pentru încălzirea atmosferei, unii fotografi au la îndemînă un magnetofon și aleg o muzică potrivită, oferă o țigară, o cafea; un strop de alcool face minuni. În timpul conversației, fotografului i se deslușesc diferite modalități de a fotografia, îi apar soluții tehnice. Modelul este gata să colaboreze fiindcă fotograful nu-i cere nimic altceva decît să fie el însuși.

Mari portretiști, ca Yusuf Karsh, Richard Avedon și Irving Penn, Hedy Löffer, Edmund Höfer sau Liana Grill, cunosc valoarea creării acestei relații, a acestei atmosfere de înțelegere reciprocă, fără care nu se poate realiza un portret bun, adevărat, care să exprime deopotrivă personalitatea modelului și părerea fotografului. Abia după stabilirea

acestei relaţii şi pe baza ei, încep să se rezolve (mai uşor) problemele tehnice, de iluminare, găsirea decorului sau a tonalităţii fundalului, atitudinea modelului, soluţiile fotocompoziţionale.

În procesul de fotografiere, fiecare pas, fiecare decizie trebuie să aibă o motivaţie. De ce alegi pentru expunere cuplul 1/250-8 şi nu 1/60-16? De ce aşezi modelul în profil? De ce luminezi fundalul? De ce... de ce...? Mereu se pun întrebări şi se caută cele mai bune răspunsuri. De fapt, punerea întrebării este o operaţie mai grea decît găsirea răspunsului, iar calitatea fotografiei depinde de numărul şi ingeniozitatea întrebărilor. Vi se pare prea cerebral? Deloc! Tocmai sensibilitatea artistică, fantezia creatoare, originalitatea personalităţii, sînt la originea întrebărilor de calitate. Relaţia fotograf-model este etapa în care se satisface curiozitatea şi încep să se concretizeze răspunsurile. Fără această etapă se pot da răspunsuri greşite, se cade într-o rutină bazată pe impresii STAS şi modelele capătă ochi în care nu se oglindeşte sufletul.

Adesea fotograful, atît cel profesionist, cît şi amatorul, trebuie să se deplaseze să facă portret acasă la model, la locul de muncă sau altundeva. Pentru astfel de cazuri, fotograful trebuie să se gîndească la un *studio transportabil.* Bineînţeles, că nu se va putea transporta la faţa locului întregul echipament din studio. Trebuie să se găsească soluţia unui „minim îndestulător".

Fotograful îşi va confecţiona (după o perioadă de experienţă) cutii, truse şi huse, cu mînere, pentru a avea un „bagaj" cît mai compact, uşor transportabil şi care să apere utilajele (mai ales, becurile!) de stricăciuni, chiar dacă în timpul transportului ele ar fi zdruncinate sau lovite. Cu simţ de prevedere şi ingeniozitate, fotograful va putea instala oriunde un studio care să-i permită realizarea de lucrări de calitate.

Nu trebuie să se uite că scopul deplasării este realizarea de portrete în ambianţa caracteristică a modelului. De aceea, se va da o atenţie deosebită fundalului precum şi unor obiecte sau mobile care se află, de obicei, în preajma lui. Lumina, de asemenea, trebuie să re-creeze ambianţa luminoasă familiară, fără a se utiliza efecte neobişnuite.

Înrudit ca gen cu portretul de studio, însă cu scopuri diferite, este *fotografia de modă.* Din ce în ce mai specializat şi sofisticat, acest domeniu în plină expansiune, atrage pe cei mai buni fotografi. Fotografiile lor, bazate pe cele mai originale idei, desăvîrşite ca tehnică şi de un bun gust foarte rafinat, lansează linia nouă a modei, ba chiar noi stiluri de viaţă. Exigenţele în ceea ce priveşte calitatea şi originalitatea acestor fotografii cresc din an în an. De aceea, baza tehnică este forţată să satisfacă cerinţele cele mai năstruşnice şi fotograful trebuie să fie asistat de o echipă din ce în ce mai mare, formată din electricieni, decoratori, coafori şi machiori, proiectanţi şi realizatori de decoruri, croitori

şi oameni specializaţi în procurarea a tot felul de obiecte de rechizită, începînd cu cercei şi poşete şi terminînd cu animale vii şi împăiate.

De cea mai mare însemnătate este alegerea tipului celui mai corespunzător de manechin care îmbracă toaletele de seară sau îmbrăcămintea de sport, mantoul sau costumul de ştrand, rochia de lucru sau puloverul de schi.

Din cele arătate pînă aici despre fotografia de modă, cred că v-aţi convins că ea depăşeşte limitele fotografiei curente. Vă sfătuiesc, totuşi, să priviţi şi să analizaţi cît mai multe fotografii de modă din revistele specializate bune. Se pot învăţa multe. Nu pentru ca dumneavoastră să vă avîntaţi în acest domeniu (nu se ştie niciodată!), însă se pot culege unele sugestii utile pentru portretistica pe care o faceţi — o atitudine deosebită, un gest, un efect de lumină, o soluţie pentru aşezarea mînilor, o rezolvare compoziţională. Este unul din mijloacele cele mai bune pentru a ţine pasul cu ce este „modern".

XIV

DOUĂ CONCEPȚII DIAMETRAL OPUSE: FULGERUL ELECTRONIC ȘI LUMINA EXISTENTĂ

Între cunoscuta frază a renumitului Henri Cartier-Bresson: „nu se lucrează cu Blitz, dacă n-ar fi decît din respect față de lumina existentă, chiar dacă aceasta lipsește", și sistemul de lucru al multor fotoreporteri care fotografiază totul numai cu fulger electronic, există nenumărate situații și posibilități intermediare. Absolutizarea sau respectarea orbească numai a unor anumite reguli și procedee nu face niciodată casă bună cu calitatea.

Ideea folosirii scînteii electrice ca sursă de iluminare fotografică este veche. W. H. Fox Talbot (1800—1877) a vorbit despre ea încă din anul 1851. Pe baza invenției din anul 1929 a lui J. Ostermeier, privind combustia de fire sau folii de aluminiu în oxigen în interiorul unui bulb de sticlă, în deceniul 1930—40 s-au răspîndit așa-numitele becuri ,,vacublitz" cu aprindere electrică. Ele s-au bucurat de mare succes și au evoluat spre mini-miniaturizarea de azi sub forma de „magi-cube". Într-un cubuleț cu dimensiuni minuscule se află 4 becuri cu 4 reflectoare, care se descarcă pe rînd sincron cu declanșarea obturatorului, producînd destulă energie luminoasă pentru a asigura fotografii alb-negru sau color bine expuse, în orice încăpere de mărime mijlocie, la mișcări rapide. După ce s-au făcut cele 4 expuneri, magi-cube-ul... se aruncă. Nu mai poate fi refolosit. Luînd cu sine cîteva ambalaje compacte de magi-cuburi, care nu cîntăresc mult și nu ocupă spațiu, orice fotograf poate pleca liniștit la drum, știind că în cel puțin o sută de situații dificile el va putea realiza imagini bune, fără bătaie de cap.

O problemă care trebuia rezolvată, și părea că prezintă mari dificultăți, a fost sincronizarea arderii foliei din vacublitz (care dura aproximativ 1/40 s), cu expunerea. La început se lucra pe sistemul 1—2—3, folosit pînă atunci pentru fotografiatul cu praf de magneziu arzînd liber. Aparatul era reglat la B. La „1" se deschidea obturatorul, la „2" se aprindea vacublitz-ul printr-un contact electric manual și la „3",

după ce se produsese lumina, se închidea obturatorul. Ţinînd aparatul într-o mînă şi vacublitzul cu reflectorul şi bateria în cealaltă mînă, vă închipuiţi ce repede trebuia numărat 1—2—3, pentru ca fundalul, dacă era cît de cît luminos, să nu iasă mişcat. Pînă să se ajungă la soluţia simplă a contactelor electrice interioare, cu care azi se construiesc aproape toate aparatele, s-au încercat tot felul de dispozitive „ingenioase". S-a ajuns chiar, cu un mecanism rudimentar cu arc şi şurub de reglare, să se plaseze o expunere de 1/1 000 s, înăuntrul timpului de 1/40 s, anume în vîrful de intensitate al arderii. Astfel s-au realizat prima dată celebrele fotografii cu stropul de lapte căzînd care, în contact cu suprafaţa laptelui, formează acea coroană simetrică precum şi imaginea cu scurtul jet de sifon surprins în drum spre pahar. Din acea vreme ne-a rămas expresia „a îngheţa mişcarea". În ciuda tuturor dificultăţilor inerente oricărui început, mai ales fotoreporterii care se chinuiau cu dispozitivele rudimentare, ne-au lăsat un mare număr de imagini deosebit de interesante, considerate în acea vreme ca realizări „de vîrf" sau curiozităţi.

Un alt drum pe care s-a mers pentru subjugarea scînteii electrice în scopuri fotografice, a fost descărcarea într-un tub încărcat cu un gaz sau amestecuri de gaze, în urma cercetărilor întreprinse încă din anul 1925 de A. şi L. Seguin, continuate în 1935 de M. Laporte şi, în sfîrşit, cu rezultate practice bune obţinute prin ameliorările lui H. E. Edgerton în anul 1939.

Descărcarea în gaze produce o lumină foarte puternică, actinică, care durează un timp extrem de scurt — de ordinul miimilor de secundă. Este vorba de cunoscutul „fulger electronic". Primele fulgere electronice, fabricate în Anglia, au fost de dimensiuni mari, greoaie şi grele, cîntărind cîteva kilograme bune. Repede însă ele au început să evolueze pe calea modernă cunoscută a micro-miniaturizării, tranzistorizării şi computerizării, ajungînd astăzi să fie mici, compacte, uşoare, cu o mare fiabilitate şi eficienţă.

Eficacitatea sau „puterea" unei lămpi-fulger este indicată pentru fiecare tip, printr-un număr-ghid. Pe baza acestuia se fac calculele necesare pentru reglarea expunerii aparatului. Calculul este foarte simplu. Timpul util de expunere este, de fapt, durata luminii lămpii fulger. Dacă s-ar fotografia cu aparatul deschis, în întuneric complet, negativul ar fi impresionat numai în timpul cît durează fulgerul. Sînt totuşi rare cazurile cînd se fotografiază cu lampa fulger pe întuneric complet. Orice lumină parazită este înregistrată pe negativ, mai slab sau mai tare, şi de aceea lumina fulgerului trebuie să fie cuprinsă între parantezele unui timp de expunere cît mai scurt.

La aparatele cu obturator central (tip Compur etc.) se poate perfect sincroniza lumina fulgerului chiar şi cu timpul cel mai scurt (de obicei 1/500). La aparatele cu obturator cu perdea, sincronizarea cu un

timp scurt este mai dificilă, deoarece după cum se știe, la timpii scurți expunerea se face printr-o fantă îngustă în perdea care trece succesiv peste negativ într-o mișcare de translație. La lumina fulgerului, în acest caz, nu se înregistrează pe negativ decît porțiunea de fantă care în acel moment se găsea într-o anumită poziție, dar nu întreaga suprafață a negativului. Numai la timpii mai lungi (1/30 și mai mult) obturatorul cu perdea descoperă întregul negativ. În aceste condiții, la lumină relativ puternică la subiectele în mișcare, apare neclaritate de mișcare. De aceea producătorii de aparate au căutat să reducă timpii de expunere pentru fulger, ajungîndu-se astăzi, la unele aparate, la 1/125 s. Pentru majoritatea subiectelor, această performanță este mulțumitoare. Deci, timpul de expunere reglat la aparat, ne interesează numai din punctul de vedere arătat mai sus și nu intră în calculul „expunerii". La calcul ne interesează doar următoarele elemente:

— sensibilitatea filmului cu care este încărcat aparatul;

— numărul-ghid al lămpii fulger;

— distanța lampă-subiect.

Rezultatul pe care îl obținem este deschiderea diafragmei. Numărul-ghid este dat pentru o anumită sensibilitate de film. El se împarte cu numărul care exprimă distanța în metri. De exemplu: numărul-ghid este 16—20° DIN; distanța este 4 m. Atunci 16/4 face 4; deci diafragma va fi reglată la 4 pentru filmul corespunzător numărului-ghid. Dacă se lucrează cu un film de altă sensibilitate, se va considera un alt număr-ghid.

Este bine ca fiecare să-și determine singur numărul-ghid al lămpii fulger cu care fotografiază. N-aș vrea să afirm că unii producători exagerează puterea lămpilor lor. Dar, după cum se știe, aspectul negativului alb-negru (mai ales depozitul argentic și gradația) depinde de developare — compoziția revelatorului, temperatura lui și timpul de developare. De aceea se va face o serie de încercări în următorul fel: se va fotografia un subiect obișnuit plasat la o distanță determinată, cu filmul cu care se lucrează în mod curent. Prima expunere va fi dată cu diafragma care rezultă luînd ca bază numărul-ghid indicat de producător. Urmează două expuneri cu diafragme mai mici. De exemplu dacă prima expunere s-a făcut cu 5, 6, următoarele vor fi cu 8 și 11. După aceea se mai fac două expuneri cu diafragme mai mari (cu 4 și 2,8). După ce se developează acest test-film în condițiile obișnuite, se va putea constata dacă numărul-ghid recomandat de producător este corect, sau dacă trebuie ales altul mai mare sau mai mic. De obicei, producătorul recomandă o prelungire a timpului de developare cu 50 la sută. Totuși, cel care realizează pe același film atît expuneri cu lampa fulger, cît și în condiții normale, nu poate să se conformeze acestei recomandări care

i-ar compromite expunerile fără lampă fulger. De aceea, el trebuie să aibă ca bază un număr-ghid care corespunde condițiilor sale normale de developare.

De asemenea, va trebui să controleze dacă numărul-ghid corespunde cu marca și sortimentul de film color cu care lucrează de obicei. Aceste teste se fac imediat după achiziționarea lămpii fulger și numărul-ghid va fi reținut. De obicei, lămpile fulger sînt prevăzute cu un disc sau inel de calcul al expunerilor. Acest dispozitiv se va regla la sensibilitatea filmului. După ce se măsoară distanța lampă-fulger, cifra corespunzătoare de pe inelul distanțelor este plasată în dreptul unui ghidaj și apoi se va putea citi rezultatul pe inelul diafragmelor.

În ultima vreme a început să se echipeze lampa-fulger cu un minicomputer care determină automat expunerea. Lumina fulgerului reflectată de subiectul ales, acționează asupra unui senzor din lampă care reglează durata de ardere a fulgerului în funcție de puterea luminii reflectate. Dacă aceasta e puternică, „fulgerul" va dura numai 1/10 000 s și, dacă este mai slabă, fulgerul va fi întrerupt abia după 1/500 s. Computerul foarte sensibil pare să dea rezultate excelente în fotografia rapidă de instantaneu cînd nu este timp pentru calcule, oricît de simple ar fi acestea. Este suficient ca diafragma să fie reglată la o deschidere aproximativ corectă, lăsînd computerul să determine de la caz la caz durata corectă a fulgerului.

Mai trebuie știut că lumina lămpii fulger este acordată la culoarea luminii de zi, adică la 5 900°K. Aceasta înseamnă că atunci cînd se lucrează cu film color „lumină de zi" nu este necesar nici un filtru. Totuși, la unele mărci de filme, s-ar putea ca rezultatele să capete o ușoară dominantă de albastru. Dacă apare această dominantă, se recomandă utilizarea unui filtru U.V. sau, dacă albastrul este mai puternic, un filtru galben deschis (de culoarea paiului). Cu filmele alb-negru nu se utilizează nici un filtru. Un parasolar este întotdeauna bine venit.

Acum, după ce se cunosc caracteristicile lămpii-fulger ca unealtă de lucru, să încercăm să vedem cum poate fi folosită ca mijloc de creație. Deosebirea hotărîtoare dintre lumina lămpii fulger și cea a becului cu filament incandescent în ceea ce privește creația fotografică este durata de ardere. Becul poate fi aprins și stins după dorință, el poate fi așezat în cele mai diferite poziții și fotograful are răgazul să urmărească efectul produs, să modifice așezarea, să aranjeze lumina cu minuțiozitate. Efectul luminii-fulger, care durează o mică fracțiune de secundă, nu poate fi văzut decît pe fotografia gata. De aceea, cei care vor să obțină efecte deosebite cu lampa-fulger, trebuie să se obișnuiască mai întîi să lucreze cu becuri cu ardere continuă. Ei trebuie să se exerseze să „ghicească" rezultatul produs de fiecare poziție a lămpii cu ardere continuă și, mai tîrziu, a combinației mai multor lumini de la distanțe și din

unghiuri diferite. Fără aceste exerciții făcute metodic și fără imaginație, nu se vor putea obține rezultate valoroase cînd se va fotografia cu lampa-fulger. Fotograful trebuie să ajungă să-și „închipuie" cu cît mai multă precizie rezultatele pe care le poate obține prin așezarea în diferite poziții a lămpilor-fulger.

Cele mai multe fotografii, dar și nu cele mai bune, se fac cu lampa-fulger montată pe o șină lîngă aparat sau, în cazul lămpilor mai mici, introduse într-un locaș special deasupra aparatului. Unele aparate au prevăzut chiar în carcasă un spațiu sub formă de reflector cu sursă de lumină. La aparatele mai moderne locașul de deasupra aparatului are contact electric încorporat, astfel că nu mai trebuie făcută legătura prin cablu la borna de sincronizare. Deși această cuplare strînsă a aparatului cu lampa este foarte practică, lumina care se obține este însă plată, fără umbre. Pentru fotografii de reportaj, de instantaneu, de evenimente în familie, pentru multe fotografii documentare, de arhitectură, tehnice etc., este singura modalitate posibilă și faptul că totuși s-a obținut o fotografie corect expusă, clară și s-a „înghețat" o mișcare, s-a surprins un moment, un gest, o mimică, toate acestea trebuie să ne mulțumească.

De îndată ce se desprinde lampa de aparat, se pot realiza efecte deosebite. În primul rînd se poate obține *lumină indirectă, reflectată*. În loc ca fluxul luminos să fie direcționat spre subiect, el este îndreptat, în cele mai multe cazuri, spre tavanul încăperii, pe care îl iluminează puternic. De aici se răspîndește în încăpere lumină reflectată, difuză, care îmbracă totul într-o lumină dulce, cu umbre transparente. Fotografia nici nu mai are aspect de imagine realizată cu lampă-fulger, ci mai degrabă de fotografie făcută în aer liber, într-o umbră luminoasă. Felul în care lampa este ținută în mîna stîngă, depinde de înălțimea camerei, dimensiunile ei și culoarea zugrăvelii.

În calculul diafragmei cu care se fotografiază trebuie ținut seama de distanța totală parcursă de lumină de la sursă pînă la subiectul principal. Prin urmare, în cazul nostru distanța este lampă-tavan, plus distanța tavan-subiect. Dacă se fotografiază într-o încăpere mare, înaltă, s-ar putea ca rezultatul calculului să indice o diafragmă mai mare decît cea a aparatului. De aceea se preferă încăperi mici sau mijlocii cu tavanul jos, cu zugrăveli de culoare deschisă sau lămpi-fulger foarte puternice. Pentru a scurta distanța, lampa va fi ținută cu mîna cît mai întinsă, drept în sus. Se pot obține efecte deosebite după cum fluxul luminos va fi îndreptat spre mijlocul tavanului, porțiunea de tavan din fața sau din spatele subiectului, sau spre un perete. Dacă se fotografiază în încăperi mai mari sau chiar în aer liber, se poate utiliza un panou sau o coală mare de hîrtie albă poziționată astfel înspre subiect, încît să arunce lumina reflectată în direcția dorită.

Pentru subiecte ca evenimente în familie, joaca copiilor, portret etc. este de preferat această lumină învăluitoare, deşi mai slabă, luminii directe a lămpii-fulger.

Dar chiar lumina directă a lămpii-fulger poate fi *difuzată* prin acoperirea reflectorului cu o pînză albă subţire, tifon sau alte ţesături subţiri şi rare. La calculul diafragmei trebuie ţinut seama de aceasta şi, după caz, se va mări deschiderea cu $^1/_4$ sau $^1/_2$, pentru a evita unele subexpuneri.

Cînd se fotografiază cu *o singură lampă-fulger ţinută în mînă*, poziţia cea mai potrivită pentru majoritatea subiectelor este cea cunoscută sub denumirea de *poziţia de 45°*. Bineînţeles, că în cazul de faţă noţiunea de „45°“ este luată în sensul cel mai larg, însemnînd că lumina va cădea asupra subiectului oblic de sus, din faţă şi dintr-o parte. Se obţine astfel o iluminare armonioasă care scoate în evidenţă relieful şi proiectează umbra subiectului lateral în spate şi în jos. Fiind o iluminare des folosită, ea trebuie bine exersată. Mai greu este atunci cînd lumina trebuie dată dinspre dreapta spre stînga (ca în cazul unor portrete trei-sferturi sau profil cînd modelul priveşte spre derapta) şi lampa ar trebui ţinută cu mîna dreatpă, iar aparatul cu cea stîngă. De cele mai dese ori se află însă prin apropiere cineva care nu va obiecta să ţină lampa dacă este rugat.

Pentru fotografiile care se fac cu lampa separată de aparat, este nevoie de un cablu de extensie care se intercalează între cablul scurt ataşat la lampă şi borna de sincronizare a aparatului. Unul sau mai multe asemenea cabluri este bine să fie achiziţionate odată cu lampa.

Abia cînd iluminarea se face *cu două lămpi*, se poate produce o iluminare mai variată, cu efecte mai interesante. Fiind de obicei vorba de fotografii care se fac „în viteză“, fără posibilitatea unor pregătiri elaborate, de instantanee „aranjate“, să încercăm să trecem în revistă cîteva posibilităţi de iluminare şi schemele cel mai frecvent utilizate. În primul rînd trebuie stabilit de la început, căreia dintre cele două lămpi i se va rezerva rolul de lumină principală, celei de a doua dîndu-i-se funcţia de:

1. lumină secundară (de umplere), 2. contralumină — pentru desenul unui contur sau producerea unui efect, sau 3. lumină pe fundal — cînd fundalul este îndepărtat şi ar ieşi prea întunecat, sau pentru echilibrarea luminii, sau pentru a sublinia vreun detaliu.

Pe baza celor de mai sus se pot elabora următoarele scheme de iluminare:

I — Lumina principală în poziţia de 45°;
lumina secundară pe aparat, acoperită cu tifon.

II — Lumina principală în poziţia de 45°;
lumina secundară îndreptată spre tavan sau spre un perete.

III — Lumina principală în poziţia de 45°;
lumina secundară lateral din spate (stînga sau dreapta, din partea opusă celei în care este cea principală).

IV — Lumina principală în poziţia de 45°;
lumina secundară spre fundal.

V — Lumina principală pe aparat (cu sau fără tifon);
lumina secundară lateral din spate stînga sau dreapta.

VI — Lumina principală pe aparat (cu sau fără tifon);
lumina secundară spre fundal.

VII — Lumina principală spre tavan (sau un perete);
lumina secundară lateral din spate (dreapta sau stînga).

VIII — Lumina principală spre tavan (sau un perete);
lumina secundară spre fundal.

Se va urmări întotdeauna ca lumina principală să fie mai aproape de subiect decît cea secundară, pentru a sublinia rolul ei determinant în crearea aspectului imaginii. Diferenţele de distanţă dintre cele două lămpi influenţează contrastul imaginii, anume, cu cît diferenţa este mai mică, cu atît contrastul va fi mai mic şi invers. Baza de calcul pentru determinarea deschiderii diafragmei rămîne întotdeauna distanţa dintre sursa luminii principale şi subiect. Dacă lumina secundară este folosită ca lumină de efect, ea va fi plasată la o distanţă mai mică decît cea principală, însă suprafaţa pe care o va lumina va fi mult mai mică decît cea rezervată luminii principale. De obicei, lumina de efect este o contra-lumină de sus, lateral.

După cum se vede, cele opt scheme descrise mai sus, permit o mare varietate de tipuri de iluminare şi prin diferenţele de distanţă dintre cele două surse, se poate da imaginii, de fiecare dată, un caracter deosebit. Depinde numai de imaginaţia fotografului şi de abilitatea lui de a măsura „din ochi“ diferenţele de distanţă necesare, pentru a obţine o imagine cu caracteristicile dorite. Este şi aceasta o formă, poate mai dificilă, de vizualizare înainte de declanşare.

Bineînţeles că se pot folosi şi mai mult de două lămpi-fulger. Din cauza complicaţiilor tehnice se depăşeşte domeniul fotografiei de instantaneu, spontane, păşindu-se în domeniul fotografiei studiate. Două lămpi-fulger se pot uşor conecta la un aparat şi cu ajutorul unei singure persoane se pot realiza toate schemele de iluminare de mai sus. Instalaţiile de lămpi-fulger portabile, tip „reporter“, au prizele necesare pentru două lămpi-fulger, a doua lampă avînd un cablu de extensie lung de 3—5 m. Dincolo de această limită sînt necesare instalaţii speciale, fiecare lampă avînd propria ei sursă de energie şi suport telescopic.

Legătura dintre lămpi se poate face prin cabluri sau se pot folosi instalaţii independente numite *servo-blitz*, la care aprinderea se produce

cu ajutorul unei celule fotoelectrice în momentul în care se aprinde lampa principală conectată la aparat. În felul acesta se poate aprinde orice număr de lămpi tip servo, plasate dinainte în pozițiile considerate ca necesare. Există și instalații independente a căror aprindere se poate produce printr-un semnal radiofonic. Avantajul acestui sistem este că lămpile pot fi aprinse selectiv, pe grupe sau toate odată, după natura semnalului emis. Astfel de instalații sînt folosite în săli mari de conferințe sau de sport, la mari mitinguri în aer liber și alte evenimente la care este nevoie de multă lumină, în diferite părți. Instalarea lor se face de specialiști cu cîteva zile înainte și fotoreporterii au răgazul să controleze rezultatele, să facă expuneri de probă și, dacă este cazul, să propună modificări.

Din ce în ce mai mult se răspîndesc în toată lumea *studiourile* și atelierele fotografice de portret, *cu lumină de lămpi-fulger*. Se produc corpuri de iluminat speciale cu lumini cu cele mai diverse caracteristici, de la lumină foarte concentrată la lumină difuză, cu puteri de dimensiuni foarte variate. Aceste instalații posedă, pe lîngă sursa de lumină-fulger, o sursă de lumină continuă slabă (aproximativ 100 w) plasată foarte aproape de axul lămpii-fulger. Cu ajutorul luminii continue se poate controla poziția optimă a lămpilor, raportul contrastelor și se face reglarea clarității. Lumina de expunere este dată de scînteierea scurtă a lămpii-fulger sincronizată cu obturatorul aparatului.

Cu lămpile-fulger se poate lucra și cu *lumină colorată,* montîndu-se în fața lămpii un celofan sau o sticlă colorată. Prin amestecul de lumină albă cu lumină colorată (sau numai de lumini colorate) se obțin uneori efecte neașteptate pe filme color. Fotograful trebuie însă să știe să aleagă subiectele potrivite pentru o astfel de tratare precum și proporția și cantitatea de lumină colorată în imagine. De cele mai multe ori însă fotograful neavizat este tentat să exagereze posibilitățile, ceea ce duce la efecte stridente, de prost gust. De fapt lumină colorată se întîlnește destul de rar în viața de toate zilele și numai o motivație foarte temeinică poate să-l determine pe fotograf să recurgă la ea.

Uneori apare necesitatea *utilizării lămpii-fulger la lumină de zi.* Cel mai frecvent se recurge la ea cînd apar umbre întunecoase care ascund porțiuni importante ca, mai ales, în cazul fotografiilor realizate în contra-lumină. Rolul ei este să facă aceste umbre mai luminoase, transparente, fiind deci folosită ca lumină de umplere. Ea îndeplinește doar o funcție secundară, de ordin tehnic, fără a modifica atmosfera caracteristică dată de lumina de zi, care rămîne lumina principală. Prin urmare, lumina lămpii-fulger trebuie să fie mai slabă decît cea existentă și direcția ei să fie cît mai apropiată de axul optic, lampa montîndu-se chiar pe aparat. Pentru realizarea diferenței de intensitate, trebuie de fapt calculată o subexpunere cu lampa fulger de aproximativ o diafragmă. Se măsoară distanța subiect-lampă și se calculează valoarea dia-

fragmei. Dacă rezultatul normal ar fi, de exemplu, 5,6, se va regla diafragma la 8, pentru a ne conforma necesității de a subexpune. Pe urmă se măsoară cu exponometrul valoarea luminii de zi. Dintre cuplurile timp/diafragmă obținute, se va alege cel în care se află diafragma 8 și se va regla obturatorul la timpul corespunzător. Bineînțeles că, după dorință, contrastul poate fi făcut mai mare sau mai mic, după cum se alege amploarea diferenței, dintre cele două diafragme. Această metodă este eficientă numai pentru subiectele relativ apropiate, restul imaginii rămînînd neinfluențat. Atîta timp cît efectul lămpii-fulger rămîne neobservat, înseamnă că s-a luorat corect.

În încăperi foarte mari și întunecoase sau noaptea în aer liber se poate utiliza cu lampa-fulger o tehnică înrudită cu cea arătată la lămpile cu ardere continuă sub denumirea *spoitul cu lumină*. De astă dată se vor declanșa manual *mai multe fulgere succesive* din diferite direcții. Rezultatul este că în loc de a folosi un parc mare de lămpi-fulger, suprafețe mari pot fi luminate cu o singură lampă-fulger. Metoda nu poate fi aplicată decît pentru subiectele statice situate într-o ambianță luminoasă foarte slabă. Aparatul este plasat pe un trepied solid. Se face cadrajul și reglarea clarității în modul obișnuit. Pe baza numărului-ghid a lămpii-fulger și a distanței medii de la care ea va fi declanșată spre subiect, se reglează diafragma. Pentru iluminarea subiectului trebuie făcut un plan cît mai detaliat de acțiune, fixîndu-se numărul, pozițiile și direcțiile necesare, astfel ca de fiecare dată distanța lampă-subiect să fie aproximativ egală. Pozițiile alese trebuie să se afle în afara unghiului de cuprindere al obiectivului, sau, dacă unele se află în interiorul lui, să existe posibilități de mascare a lămpii (de exemplu în spatele unui perete, coloane, uși, panou etc.).

Traseul stabilit de plan trebuie verificat, făcînd aprinderi de probă și observînd, pe cît posibil, dacă întreaga suprafață este egal luminată. După efectuarea pregătirilor arătate, se deschide obturatorul și se lasă deschis pînă cînd se termină seria necesară de fulgere. Pentru mai multă siguranță este bine să se repete operația de 2—3 ori, alegîndu-se apoi cel mai bun negativ.

Cu mai multe fulgere succesive se poate fotografia și un obiect mai mic căruia dorim să-i dăm o iluminare mai complexă. Folosind aceeași tehnică, se poate imagina o schemă de iluminare astfel ca pe rînd fiecare din fulgere să îndeplinească funcțiile de lumină principală, lumină de umplere, lumină de efect etc., după nevoie.

După cum se vede, fulgerul electronic poate fi folosit în cele mai diverse chipuri, oferind soluții simple în multe împrejurări. Cu cît se lucrează mai des cu el și cu cît se încearcă soluții mai neobișnuite, se va întări încrederea că el poate mai multe decît stă scris în prospecte.

Pentru cei ce fotografiază color, lămpile-fulger mici, ușoare și compacte, devin un accesoriu foarte util mai ales în călătorii și excursii. Cu ajutorul lor se pot realiza unele imagini care ar fi imposibil de făcut altfel — interioare mai întunecoase, instantanee în interior sau noaptea, fotografii în condiții neprielnice de lumină etc. Licăritul scurt de lumină, bine dozat și corect plasat, poate umple diferența dintre o fotografie nereușită și una bună. Asta nu înseamnă că totul trebuie fotografiat numai cu fulger electronic și numai cu lampa montată pe aparat. Doar cu puțină ingeniozitate se pot întotdeauna găsi soluții mai bune.

Cu totul altfel gîndesc susținătorii concepției *luminii existente*. Ei au aproape un cult pentru lumină așa cum este, fie că ea orbește prin strălucirea ei, fie că îmbracă totul într-o vibrație fină, fie că doar dezvăluie cu zgîrcenie formele. Într-adevăr, lumina sub toate înfățișările, are un farmec deosebit. Ea trebuie observată îndelung, cunoscută în toate manifestările ei, apreciindu-i deopotrivă dărnicia și capriciile. Dar, lumina existentă mai are o calitate deosebită. Ea este lumina obișnuită în care oamenii își trăiesc viața de zi cu zi, cu mișcările lor firești, cu gîndurile lor, cu reacțiile lor naturale față de soare și nor, lumina căminului, a străzii, a locului de muncă, în zeci de ambianțe luminoase diferite și caracteristice.

Nici un fotograf nu posedă atîta fantezie încît să creeze atîtea „scheme de iluminare" diferite, cîte se găsesc pretutindeni, în cele mai neașteptate situații. Și chiar dacă ar avea fantezia necesară, oamenii n-ar reacționa în mod natural față de ambianța luminoasă care le este impusă. Dacă undeva se aprinde un singur fulger, toți cei care l-au văzut își schimbă atitudinea, sînt alertați că se întîmplă ceva neobișnuit, după aceasta nu se mai poate face nici o fotografie naturală.

Fotografierea la lumina existentă este strîns legată de genul numit *surprinderea pe viu*. Nu este vorba doar, după cum s-a arătat, de instantanee obișnuite, ci de mult mai mult: dezvăluirea omului, a reacțiilor sale, într-un mod cît mai adevărat, cît mai natural, în momente de criză, de tensiune sau relaxare, cînd se crede singur cu el însuși, neobservat. Astfel de fotografii contribuie la o înțelegere mai adîncă a semenilor noștri și a noastră, o cunoaștere profundă, adevărată, a omului, pe care nu ne-a dat-o pînă acum nici o altă artă. În acest spirit, trebuie înțeleasă lumina existentă și corolarul ei, surprinderea pe viu.

Realizarea acestui obiectiv impune exigențe tehnice și artistice foarte severe. Uneori fiecare fărîmă de lumină trebuie exploatată cu maximă eficiență, reglajele aparatului ajungînd la precizii milimetrice. Alteori, trebuie îndelung așteptate „momentele decisive", cum le numește H. Cartier-Bresson, avînd grijă să nu se facă simțită prezența și intențiile noastre. Ochiul trebuie să recunoască clipa scurtă, irepetabilă, în care se conjugă în mod optim mimica și gestul caracteristic, cu rezolvarea plas-

tică grăitoare şi cu acel minim necesar de condiţii tehnice. Dacă nu s-a profitat de această clipă, declanşînd precis şi calm aparatul, s-a ratat ocazia minunată care, poate, nu se va mai oferi niciodată.

Doar pentru captarea efectelor luminii existente în fotografii statice, corespunde aproape orice aparat. În aer liber, la lumina puternică de zi, de obicei, nu apar probleme tehnice greu de rezolvat. Totuşi spre deosebire de fotografiile obişnuite realizate în asemenea condiţii, interesul se îndreaptă mai ales spre efecte mai puţin obişnuite, ca de exemplu o contra-lumină foarte apropiată de axul optic, o lumină razantă pe o suprafaţă rugoasă, întretăieri contrastante de lumini şi umbre sau, dimpotrivă, o lumină difuză care face ca totul să pară văzut printr-un văl fin de borangic. Toate aceste efecte deosebite trebuie astfel fotografiate şi prelucrate pentru ca să se păstreze adevărul, valoarea lor unică, puterea lor miraculoasă de sugestie.

Se preferă filmele cu granulaţie fină şi latitudine de expunere mare, revelatoarele microgranulare (chiar pentru formate mijlocii!) şi egalizatoare. Interpretarea, dacă se consideră necesară, se va face numai cu multă discreţie.

Dar, cele mai neobişnuite şi frumoase efecte de lumină se întîlnesc în *interioare,* atît în cursul zilei, cît şi seara, cînd fiecare îşi creează propria lui ambianţă de lumină şi întuneric. Aici încep să se ivească greutăţile tehnice. Lumina este mai puţină, distanţele sînt mai mici şi totuşi trebuie să se diafragmeze pentru a se obţine claritate pe toate planurile dispuse în adîncime.

A sosit momentul cînd nu ne mai putem lipsi de trepied şi nici de exponometru. Fiind vorba de subiecte statice şi avînd un trepied solid, sînt posibile expuneri lungi cu diafragme mici pentru a reda cu o fidelitate cît mai mare jocurile de lumină pe diferitele suprafeţe. Timpul de expunere trebuie calculat cu multă înţelegere pentru specificul ambianţei luminoase. Nu este suficient să se măsoare lumina reflectată de pe suprafeţele cele mai luminoase şi cea din ungherele cele mai întunecoase şi să se facă media aritmetică dintre ele. Nu este suficient să se măsoare doar lumina incidentă, lăsînd întîmplării să hotărască contrastele. Fotograful este cel care trebuie să decidă, pe baza unor măsurători cît mai exacte şi pe baza impresiei pe care i-a comunicat-o subiectul, cum va calcula expunerea. El poate favoriza porţiunile întunecoase, dînd o expunere mai lungă şi obţinînd astfel detalii pînă în umbrele cele mai adînci, sau poate favoriza porţiunile luminoase dînd o expunere mai scurtă şi evitînd blooajele din alb. Oricare ar fi decizia, atunci cînd predomină contraste puternice, ceva trebuie sacrificat. În astfel de cazuri, vizualizarea măririi finale, posibilitatea de a decide aspectul acesteia, de a hotărî toate etapele pînă la obţinerea ei, îşi capătă întreaga însemnătate. Situaţiile extreme cer developare în revelatoare foarte diluate şi uneori

chiar măriri pe baza procedeului de separare a tonurilor. La majoritatea subiectelor însă, este suficientă decizia de a calcula expunerea sub sau deasupra mediei aritmetice, a developa într-un revelator egalizator obișnuit și a determina aspectul final prin alegerea gradației potrivite de hîrtie.

Cînd se fotografiază subiecte în mișcare, la lumina existentă, dificultățile sînt și mai mari, devenind cu atît mai mari, cu cît lumina este mai slabă. Fotograful și mijloacele tehnice ajung la solicitări maxime, foarte aproape uneori de bariera imposibilului. Fără îndoială că proiectanții aparatelor moderne atît de sofisticate au avut în vedere tocmai astfel de situații. Cu cît intervin mai multe greutăți, se aruncă peste bord lestul unor cerințe tehnice care nu-și mai au rostul în împrejurări-limită, cum ar fi, de exemplu, lipsa granulației, gradația fină a tonalităților, claritate în profunzime. Întregul efort se îndreaptă spre captarea a ceea ce ar fi efemer fără intervenția fotografului gînditor și tehnician, artist și om, a ceea ce are valoare, semnificație, expresie plastică și putere emoțională.

La prima vedere este greu de sesizat diferența dintre un instantaneu obișnuit și surprinderea pe viu. În ceea ce privește tehnica nu există deosebiri, sau acestea sînt neesențiale. În schimb însă apar deosebiri în amplitudinea comunicării. Adesea se întîlnesc copii trimiși de părinți să cumpere pîine. Se pot face zeci de instantanee cu acest subiect. A găsi însă locul potrivit, lumina potrivită, fundalul potrivit, momentul potrivit, cînd copilul rupe un colț din pîinea proaspătă și o bagă pe furiș în gură — toate acestea, poate și încă ceva — se găsesc mai rar.

Adesea se întîlnesc în parcuri perechi de îndrăgostiți. A găsi însă acea pereche care exprimă în mod neechivoc plăcerea de a fi împreună, de a avea parte de o dragoste frumoasă și, în momentul cînd expresia capătă cea mai grăitoare formă plastică, fotograful să poată declanșa neobservat — aceasta se întîlnește mai rar. Totul depinde de fotograf. El trebuie să *simtă*. El trebuie să simtă că în anumite locuri, cu anumiți oameni, în anumite împrejurări, se poate întîmpla ceva. Există fundaluri sau prim-planuri care pot căpăta semnificație dacă are loc ceva potrivit în preajma lor. Există oameni la care se simte posibilitatea unui gest, a unei mimici, a unei atitudini deosebite. Fotograful care simte, care presimte aceste potențialități, trebuie să aștepte, cu răbdare, pregătit pentru momentul decisiv. Alteori, fotograful își întîlnește întîmplător subiectul și îl recunoaște îndată. Cu cea mai mare iuțeală el trebuie să aprecieze situația și să fie gata de fotografiat. Nu aparatul, ci omul din spatele lui, sesizează și materializează toate aceste posibilități. Aparatul, desigur, își aduce marea lui contribuție. Cu cît omul care îl mînuiește îl cunoaște mai bine, cu atît aparatul va deveni un ajutor mai de nădejde. Ca și omul din spatele lui, aparatul trebuie să aibă „rezerve

de energie", să se adapteze unor situații cît mai diferite, să fie gata de acțiune în orice clipă.

Pentru surprinderea pe viu la lumina existentă se preferă aparatele de format mic reflex cu vizarea prin obiectiv și cu reglarea automată a expunerii, măsurarea făcîndu-se pe imaginea de pe geamul mat. Obiectivele de calitate ireproșabilă trebuie să fie cu luminozități mari. Dintre acestea, foarte util este obiectivul cu distanța focală de 10 cm (sau în jurul acestei distanțe) cu deschidere maximă de 1:2. Utilitatea lui constă în faptul că produce o imagine de două ori mai mare decît cea a obiectivului normal, nu devine prea greu la luminozități mari și, mai ales, distanța focală relativ mică pentru un teleobiectiv, permite o zonă de claritate în adîncime relativ mare, ceea ce este foarte important la subiectele în mișcare, la lumină slabă. Este bine ca declanșarea să fie cît mai silențioasă pentru a nu se atrage atenția asupra celui care fotografiază. Tot din aceeași cauză se preferă aparate cu cît mai puține suprafețe cromate.

Cei care fotografiază în condiții de lumină slabă recurg la filmele cele mai sensibile. Este bine de știut că orice film are rezerve de 3°—6° DIN. Reglînd exponometrul la această sensibilitate superioară se pot da timpi de expunere de 2—4 ori mai scurți sau se poate închide diafragma cu 1—2 trepte cîștigîndu-se astfel profunzime. O dată făcut reglajul la noua sensibilitate, el trebuie să rămînă așa pentru întregul film deoarece amplificarea sensibilității filmului cere și o developare prelungită. O diferență de 3° DIN în plus poate fi dată fără mari pierderi de calitate și la filmele color. Este totuși bine ca înainte de a fotografia în aceste condiții, să se verifice la producătorii mărcii respective de filme color care este diferența de sensibilitate posibilă și cu cît trebuie prelungită developarea în prima baie. Dacă nu se obțin aceste informații, trebuie făcute teste și alese cele mai bune rezultate.

După cum există la surprinderea pe viu un specific în rezolvarea problemelor tehnice — prereglarea, forțarea la limită a aparatului și filmului etc. — există neîndoielnic și un specific anume în felul de a aborda latura creatoare. Subiectele bune aduse în calea fotografului de întîmplare sînt, din nefericire, prea rare. De aceea, fotograful trebuie să-și caute subiectele, să-și dezvolte abilitatea de a intui, de a presimți unde, cînd și cu cine se poate întîmpla ceva. Mijloacele tehnice sînt întotdeauna subordonate cu pricepere situațiilor întîlnite sau căutate formîndu-se cu timpul un stil propriu de lucru pentru fiecare fotograf. De pildă, recurgerea la obiective grandangulare, normale sau tele. Fotograful va monta superangularul și va pătrunde în mijlocul oamenilor dacă aceștia sînt preocupați de ceea ce se petrece. El va putea fotografia neobservat, ajungînd chiar să facă planuri apropiate de chipuri de oameni. Astfel de prilejuri se găsesc în piețe, pe străzile aglomerate, la

intrarea sau ieşirea sălilor de spectacol, a marilor magazine, în staţiile principale ale mijloacelor de transport în comun, în gări etc. Aici poate fi realizată cu uşurinţă (în diferite oraşe şi ţări!) o impresionantă galerie de personaje diferite — precupeţi, cumpărători, gospodine, gură-cască, oameni grăbiţi, copii traşi de mame cu pachete etc. Fotograful cu simţ de observaţie şi imaginaţie va putea chiar deosebi tipuri reprezentative pentru anumite profesii sau categorii — birocratul, cocheta, militarul în civil, snobul, ţăranul la oraş, pensionarul, bulevardistul etc.

Unele imagini vor fi doar notaţii fugare, altele vor fi încercări de caracterizare, unele umoristice, altele cu un şfichi usturător de critică. Principalul este ca prin toate aceste imagini să se străvadă un licăr de gîndire, o atitudine, o dorinţă fierbinte de a arăta ceva — mai mult sau mai puţin însemnat însă adevărat. Cînd fotograful se află în mijlocul mulţimii, superangularul poate cuprinde mai mult decît obiectivul normal şi atunci se pot surprinde relaţii între oameni (de exemplu tocmeala dintre precupeţ şi gospodină) sau grupuri de oameni în desfăşurarea unei acţiuni comune. Distanţa focală mică a superangularului înlesneşte chiar la diafragme relativ mari, o profunzime suficientă pentru a reda cadrul în care se petrece acţiunea, atmosfera, culoarea locală şi a realiza interesante compoziţii bazate pe construcţia în adîncime.

Pe de altă parte, pentru studii de oameni izolaţi, cufundaţi în gînduri, care nu trebuie să fie tulburaţi în preocupările lor sau în discuţiile pe care le au cu ei înşişi sau cu alţii, se va recurge la un teleobiectiv. Fotograful trebuie să ştie să se adapteze modului de a „vedea“ al teleobiectivului. El trebuie să se obişnuiască să-şi descopere subiectele în „bătaia“ distanţei focale mai mari. De altfel mulţi fotografi (mai ales, cei timizi!) preferă surprinderea pe viu de la distanţă, numai cu teleobiectivul. Atenţia lor se concentrează mai mult asupra oamenilor decît asupra cadrului. Ei caută să redea mimica, un gest caracteristic, atitudinea corpului, detalii semnificative dimprejur, efecte de lumină. Jocul dintre clar şi neclar, caracteristic imaginilor realizate cu focale lungi la diafragme mari, poate produce efecte plastice de o mare frumuseţe. Ele trebuie căutate odată cu subiectul. Pentru a nu atrage atenţia asupra sa, fotograful trebuie să se mişte încet, să nu-şi privească subiectul decît cu coada ochiului, să pară preocupat de cu totul altceva, în altă parte. El trebuie să stea degajat la pîndă în aşteptarea celui mai bun moment, pînă cînd „prada“ a uitat de prezenţa lui. În tot acest timp, fotograful va trebui să se gîndească la toate amănuntele imaginii pe care este pe cale să o realizeze şi va face pe rînd reglajele necesare. Poate chiar că va putea să se apropie de subiect, să-şi schimbe locul de unde va fotografia, să includă sau să lase în afara cadrului vreun detaliu, să găsească un fundal sau o lumină mai potrivită. Poate va face între timp cîte o fotografie, pentru cazul în care subiectul său va pleca sau va fi tulburat

de ceva. Această perioadă de așteptare și pregătire pune la grea încercare răbdarea și nervii fotografului. Cu cît va rezista mai bine și cu cît se va chinui mai mult ca să găsească cea mai bună rezolvare, cu atît va cîștiga fotografia în calitate, Este bine ca în aceste momente cînd fotograful este copleșit de grijile tehnice, el să găsească totuși energia trebuincioasă ca să se gîndească la *titlul* pe care îl va da fotografiei. În general, în orice situație, se recomandă ca fotograful să se gîndească *înainte de a declanșa* la titlul fotografiei. El nu este obligat, după ce fotografia este gata mărită, să păstreze același titlu, sau să dea vreun nume fotografiei. Se constată totuși că simplul fapt că fotograful se gîndește la un titlu, este de mare ajutor în clarificarea, în concretizarea deciziilor sale. Titlul este o punte de legătură între literar și plastic. De multe ori (sînt și multe excepții) un gînd exprimat în cuvinte conduce la rezolvări plastice mai interesante, mai complete. Chiar și un titlu foarte banal ca „liniște în Valea Cerbului" îl poate determina pe fotograf să caute cu mai mult sîrg acele elemente fotocompoziționale care să exprime mai patent ideea de „liniște" și acel unghi din care să se recunoască mai clar localizarea în „Valea Cerbului".

În comportarea oamenilor și în exteriorizarea gîndurilor și sentimentelor există zeci de nuanțe foarte fine. De cele mai multe ori nu este suficientă o fotografie directă, pur și simplu a mimicii sau atitudinii omului. Dacă fotograful poate găsi un titlu sau, măcar, poate plasa ceea ce vede într-o anumită categorie mai dinamică sau mai statică, optimistă sau pesimistă, el va descoperi desigur și soluția plastică, dacă aceasta n-ar fi decît modificarea diafragmei pentru a accentua sau ascunde fundalul, sau modificarea expunerii pentru a avantaja fie luminile sau umbrele.

Orice domeniu al fotografiei s-ar aborda, mereu se întîlnește deosebirea dintre „a ști" și „a gîndi creator". Nu este greu a ști ce să se facă într-o împrejurare dată. Pentru a face fotografii cu adevărat bune, trebuie însă depășită această fază. Trebuie gîndit la implicația fiecărui reglaj și alese acele decizii care exprimă cît mai pregnant caracteristicile subiectului și modul în care noi simțim că trebuie să-l redăm. Aceasta înseamnă „a gîndi creator". Practicarea permanentă a acestui mod de a fotografia duce la găsirea din ce în ce mai rapidă și sigură a soluțiilor optime chiar și în cazul surprinderii pe viu la lumina existentă.

Alternativa „fulger electronic" — „lumina existentă" îi zgîndăre pe cei mai mulți fotografi. Nici un argument nu-i determină ca să nu penduleze periodic de la una la alta. Într-o anumită zi însă, influențați numai de propriile lor rezultate, ei vor face opțiunea definitivă. Va fi „ziua cea mare" din viața lor de creatori de imagini fotografice.

XV

REPORTAJUL ȘI FOTOZIARISTICA

Abordăm acum un domeniu care poate fi considerat unul dintre cele mai interesante. Imaginile fotografice încep să se articuleze într-un grai cu conotații adînci, subtile, interesante, despre viață și om, despre nenumăratele fațete ale vieții care ne înconjoară azi, despre oameni obișnuiți și deosebiți, despre ce e bun și ce e rău, ce e frumos și ce e urît, ce e nou și ce ne-a rămas din strămoși, bunici și tați. Raportăm ce vedem, ce simțim, ce gîndim.

Spre deosebire de toate celelalte genuri fotografice, aria de răspîndire a fotografiei de reportaj este cu mult mai mare; o singură imagine este văzută uneori pe întregul glob pămîntesc. De aceea și exigențele impuse în acest domeniu sînt cele mai severe. Însă, deasupra cerințelor deosebite privind calitatea tehnică și artistică a imaginii, claritatea și valoarea ideilor, impactul ei, puterea de comunicare, se impune cu prioritate cel mai prețios atribut: *ADEVĂRUL!* Fără adevăr, pretutindeni și întotdeauna, fotoreportajul își distruge propria temelie, care este credibilitatea. Istoria fotoreportajului păstrează la loc de cinste multe nume de slujitori ai săi care au suferit persecuții și privațiuni, care și-au pierdut viața, în efortul nobil de a arăta lumii adevărul. Cu această observație de ordin etic, începem tratarea aspectelor atît de complexe ale fotoreportajului.

De fapt, cu ce se deosebește o fotografie de reportaj de alte fotografii? Principala deosebire este *funcționalitatea.* Ea este gîndită, realizată și utilizată ca mijloc eficient de *comunicare.* Valoarea ei este strîns legată de *actualitate, însemnătatea aspectelor oglindite* și *claritatea exprimării.* Cu cît imaginea poate să se adreseze unui public mai larg, informînd, documentînd, lărgindu-i orizontul, convingînd, provocînd bucurie sau întristare, aprobare sau critică, admirație sau ciudă, cu atît își îndeplinește ea mai bine menirea.

Oricine poate să facă fotografie de reportaj. Unii, descendenți dintr-o piesă de Molière fac fotografie de reportaj fără s-o știe. Alții, cu patamale ștampilate care atestă calitatea lor de fotoreporteri, nu reușesc totuși să facă fotografie de reportaj. Bineînțeles că faptul că o fotografie apare tipărită în paginile unei reviste sau a unui ziar, o scoate din anonimat, îi dă putere de circulație. Dar aceasta nu este neapărat o confirmare că respectiva fotografie este într-adevăr o fotografie de reportaj. Adesea se întîmplă că cei care aleg fotografia pentru publicare nu se pricep, sau cei care au făcut fotografia nu s-au ridicat la înălțimea exigențelor impuse de fotografia de reportaj.

Ne vom ocupa de fotografia de reportaj indiferent dacă a apărut sau nu în paginile unui organ de presă, indiferent dacă ea a fost realizată de un amator sau de un profesionist cu sau fără patalama.

Mulți, cînd aud cuvîntul „reportaj", se gîndesc la „senzațional", la întîmplări neobișnuite, ba chiar la catastrofe, cutremure, războaie, sau, măcar la locuri exotice, tărîmuri îndepărtate, greu accesibile, cu oameni și obiceiuri curioase. Desigur, și aceasta intră în sfera noțiunii de reportaj. Însă marea măiestrie a fotoreporterului (amator sau profesionist) este *descoperirea* senzaționalului în cotidian.

Evenimentele deosebite au loc destul de rar — ele nu sînt „pîinea cea de toate zilele" pentru un fotoreporter. În schimb, zi de zi, în jurul fiecăruia, au loc nenumărate „evenimente" cărora li *se pot da valențe majore*. De exemplu: pe strada de alături s-a terminat construcția unui bloc de locuințe. Au început să se mute locatarii. Mobilele sînt descărcate în fața intrării. Privite cu mai multă atenție, parcă spun ceva. Iată, aici te izbește alăturarea eterogenă dintre mobilă nouă „de oraș" și piese mai vechi „de la țară". Cu puțină răbdare se caută un unghi prielnic (un prim-plan luat de jos cu o alăturare mai frapantă, pe fundal se vede înălțîndu-se clădirea nouă) și se așteaptă momentul caracteristic cînd gospodina, copiii sau tatăl „intră în cadru" cu o treabă oarecare. Cînd totul e în ordine (din punct de vedere fotografic) se declanșează. S-a realizat o fotografie de reportaj despre un aspect foarte actual — strămutarea populației de la sat la oraș. Alt exemplu: un copac înflorit în prim-plan. Pe sub o ramură cu flori delicate, primăvăratece, se vede vitrina de la o „Confecția" în care sînt haine îmblănite, căciuli și cojoace. S-a realizat astfel o fotografie de reportaj critică... „primăvara bate în geam, dar tovarășii de la „Confecția" tot ne mai oferă îmbrăcăminte de iarnă...". Fotografia de reportaj nu îți iese în cale, tu o găsești. Ea se află (trebuie să se afle!) în creierul tău. Pleci la drum căutînd doar elementele concrete, care pot fi fotografiate. Le descoperi, le recunoști, numai dacă ele îți oferă răspunsul la întrebările, preocupările, dorințele tale. Dacă în tine e un gol, dacă nu ești curios, dacă nu te pasionează nimic, dacă nu simți nevoia fierbinte de a comunica

cu cineva, de a arăta, a dovedi, a contrazice, a afirma, atunci nici nu vei găsi ce îți trebuie pentru o fotografie de reportaj. Este imposibil să vorbești despre fotografia de reportaj fără a aminti din cînd în cînd și a-l cita pe Henri Cartier-Bresson, marele fotoreporter francez. Întrebat, cu prilejul unui interviu, asupra modului în care se pregătește pentru un reportaj, Bresson a răspuns că el niciodată nu se pregătește în mod special. A mărturisit doar că el duce o viață de intelectual, că citește mult și îl interesează un evantai larg de probleme. Acest răspuns atît de simplu, definește totuși profilul fotoreporterului de calitate.

Fotoreporterul american Arthur Rothstein, în interesanta sa carte intitulată „Photojournalism" (Fotoziaristica) propune următoarele cerințe: „El (fotoreporterul) trebuie să obțină, pe de o parte, prin învățămînt și experiență o combinație între puterea de observație, sensibilitate, tact și emotivitate, iar pe de altă parte simțul încotro să îndrepte aparatul și cînd să apese pe declanșator. El trebuie să aibă talentul necesar și abilitatea intuitivă pentru a fi capabil să descrie evenimente și idei prin elemente vizuale neobișnuite". În continuare, Rothstein enumără zece cerințe pe care le consideră cele mai importante:

1. O cultură generală largă, furnizînd cunoștințe despre fizică, chimie, sociologie, limbi străine, istorie și geografie.
2. O conștiință socială prin care se subînțelege dragostea pentru oameni și înțelegerea felului în care trăiesc ei.
3. Un simț pentru aventură în care dorința de a pleca oriunde și a face orice se combină cu entuziasmul pentru sarcinile cele mai mărunte.
4. Un interes permanent pentru cărți și reviste cu subiecte fotografice și generale.
5. O înțelegere a procedeelor fotografice.
6. Dezvoltarea unui stil personal.
7. Priceperea de a descrie atît prin cuvinte, cît și prin imagini.
8. O cunoaștere a artelor, a compoziției, picturii și graficii.
9. Abilitatea de a simți emoții, rămînînd totuși obiectiv.
10. Menținerea unei sănătăți robuste, a unei minți și a unui corp alert, care reacționează repede la neașteptat.

Există multe păreri despre cerințe indispensabile fotoreporterului (vezi și traducerea făcută de mine după cartea lui Feininger, Editura Meridiane, 1967). În toate apar însă pe primul loc cerințele privind cultura, conștiința și personalitatea deosebită a fotoreporterului. Este bine să se rețină aceasta, fiindcă, poate, pe lîngă preocupările legate strîns de aspectele tehnice ale fotografiei, se vor introduce și alte preocupări care, de fapt, sînt cele esențiale.

Pentru amatorul de rînd, fără veleități de a deveni fotoreporter profesionist, reportajul fotografic poate însemna foarte mult. Îndeletnicirea lui de timp liber — hobby — va căpăta un caracter deosebit. El nu își

va mai bate capul cu „ce să fotografieze", pendulînd între peisaj, natură moartă, portret și instantaneu, căutînd subiecte „fotogenice", „tipuri" sau „tematici insolite" pe care să le fotografieze „artistic" pentru a participa cu ele la expoziții și saloane internaționale. La început, el este sfătuit să realizeze fotoreportajul vieții lui. Cum va proceda? Ce posibilități are? Cu aceste întrebări se ajunge de fapt la enumerarea unora din principalele categorii de fotografii de reportaj.

În primul rînd să ne referim la *scop*, la felul în care sînt concepute și realizate fotografiile.

1. **Fotografia documentară.** Ea prezintă cu cea mai mare fidelitate un eveniment, un loc, un obiect. În acest domeniu nu se interpretează; totul este prezentat chiar cu rigoare științifică, cu cea mai mare claritate și grijă pentru detaliu, arătîndu-se tot ce poate interesa (pe oricine, *acum și mai tîrziu*). Pentru a satisface cele de mai sus, se cere multă pricepere în alegerea unghiului de fotografiere, a luminii și a momentului. Se cuprinde pe peliculă cît mai mult, inclusiv cadrul în care se petrece acțiunea sau se află obiectul, fără deformări, fără umbre adînci care ascund amănunte. Gîndindu-se în timpul executării imaginii la scopul urmărit — realizarea unui document fotografic valabil — oricine va ști să se orienteze pentru a găsi cea mai bună soluție.

2. **Fotografia informativă.** Ea cuprinde o știre, o noutate și este strîns legată de actualitate, de o anumită zi, chiar de ora din zi. În teoria presei de limbă engleză s-a încetățenit, în ceea ce privește informația, cerința prezenței celor „5 W", W fiind prima literă a întrebărilor who — cine?, where — unde?, when — cînd?, what — ce?, și why — de ce? La toate aceste întrebări trebuie să dea răspuns și fotografia informativă prin imagine și prin scurta explicație care o însoțește.

Statisticile arată că numărul precumpănitor de fotografii de reportaj solicitate și apărute, sînt cele informative. Subiectele lor sînt tot atît de diverse ca și viața pe care o oglindesc. La realizarea și apariția fotografiilor informative contribuie un lanț întreg de factori, cu verigi perfect articulate. Efortul principal se concentrează asupra necesității ca fotoreporterul *să fie prezent* la desfășurarea evenimentului. Fără prezența fotoreporterului, nu există nici fotografie. De aceea, trebuie foarte bine organizată informarea prealabilă asupra evenimentelor.

Există două feluri de evenimente: cele *previzibile* și cele care au loc în mod *accidental*. În prima categorie se cuprind evenimente ca sesiuni ale M.A.N., congrese, simpozioane, premiere, inaugurări, evenimente sportive, lansări de vase, sosiri sau plecări de personalități și altele de același fel. Despre acestea, redacțiile sînt informate din timp și se alcătuiește cu ele un calendar pe zile.

În afară de aceste evenimente oficiale și publice, mai au loc nenumărate evenimente în întreprinderi, pe șantiere, în rețeaua comercială,

în lumea artelor și a științelor, în viața unor personalități cunoscute și îndrăgite de public etc. Despre acestea redacțiile sînt informate de redactorii de specialitate, de corespondenți voluntari, prin relații personale. Adesea astfel de informații pot sta la baza unor fotografii interesante care ies în evidență prin caracterul lor inedit. La rîndul său, orice fotoreporter bun își creează propriile sale mijloace de informare. Mereu își lărgește cercul de cunoștințe personale în marile întreprinderi, ministere, uniuni de creație, organizații obștești etc. Zilnic, telefonează cîtorva dintre aceștia și caută să afle ceva nou. El menține relații bune cu colegii săi de la alte publicații, cu care poate să facă un permanent schimb de informații. Dar, în afară de toate acestea, oriunde ar fi, el are „ochii deschiși". De la „zburdatul primilor mielușei", la întîlnirea neașteptată cu Margareta Pîslaru alegîndu-i copilului jucării la „Romarta copiilor" și de la o „nouă perspectivă" fotografiată de pe schelele înalte ale unui bloc în construcție, pînă la găsirea întîmplătoare a academicianului X pe tarlaua unui C.A.P., analizînd împreună cu țăranii rezultatele unei lucrări inițiate de el, fotoreporterul poate descoperi zeci de subiecte „în exclusivitate".

3. **Fotografia ilustrativă.** Spre deosebire de fotografia documentară, care este subordonată redării cît mai exacte și spre deosebire de fotografia informativă, care oglindește momentul, noul, actualul, fotografia ilustrativă (feature photograph) se plasează într-o zonă deosebită. Ea prezintă viața și evenimentele într-un mod mai personal, cu o actualitate desfășurată pe o perioadă mai lungă (lună, anotimp, an), scoțînd în evidență vreo latură mai semnificativă, subliniind ceva caracteristic, favorizînd interpretarea și originalitatea, insistînd asupra esențialului, a detaliului semnificativ. Ea se aseamănă mult cu o fotografie artistică, rămînînd totuși în domeniul fotoziaristicii prin caracterul ei accentuat funcțional, de comunicare a unor aspecte de interes general, plasate într-o actualitate în sensul cel mai larg (socială, economică, politică, culturală etc.).

Luînd ca temă, de exemplu, „cartierul Titan", un documentarist ar căuta o vedere cît mai cuprinzătoare (poate chiar din elicopter), un fotoreporter informat despre darea în folosință a unui nou complex de magazine, îl va fotografia pe acesta (plasat eventual în perspectiva blocurilor din jur, cu forfota de oameni din fața lui) cu obișnuita explicație „ieri în cartierul Titan s-a dat în folosință. . .", iar fotoreporterul care vrea să facă o fotografie ilustrativă, va sublinia zveltețea ascendentă a unor linii arhitectonice („răsărit de soare în Titan"), va căuta suprapuneri insolite de planuri (în prim-plan cetățean cu chitară sub braț, planul doi afiș-film „Serenadă pentru etajul XII", fundal de blocuri înalte), sau va arăta circulația intensă „bine temperată" la un colț animat.

În afară de subiectul original sugerat de o fantezie mereu vie, în strîns contact cu realitatea, cu lumea ideilor moderne și a inițiativelor curajoase, fotoreporterul trebuie să tindă spre o formă de prezentare atractivă, bazată pe o compoziție interesantă, viguroasă, cu putere de impact. Pentru fotografia ilustrativă, fotoreporterul are la dispoziție mai mult timp de gîndire, de căutare și de prelucrare a fotografiei. El trebuie să profite de acest timp pentru a se exersa mai ales în exprimarea prin imagini a unor idei cît mai diferite, pentru a-și îmbogăți și nuanța limbajul și a-și perfecționa tehnicile pur fotografice. El trebuie să se conecteze la circuitul gîndirii contemporane, citind mult și frecventînd oameni interesanți, el trebuie să adîncească înțelegerea documentelor politice, astfel ca miezul lor să devină conținut pentru imaginile sale. El trebuie să se familiarizeze cu problemele de fotocompoziție pentru a da imaginilor atmosfera, atracția vizuală și dramatismud corespunzător, ferindu-se astfel de șabloane și de fotografiile care nu spun nimic (sau prea puțin).

Perfecționarea consecventă a tehnicii îl va ajuta în alegerea unor soluții și manipulări mai curajoase, îndrumîndu-l spre căi mai puțin bătătorite. Cuplul fotoreporter-Rolleiflex (atît de răspîndit în presa noastră) este de cele mai multe ori explicația aspectului atît de șablon al fotografiilor de ziar. Se cere o mai mare încredere în formatul mic, cu obiective cu distanțe focale foarte scurte sau foarte lungi, cu filme ultra-rapide, cu diafragmări selective și expuneri „incorecte". Se cer decupaje mai originale, eliminînd tot ce este inutil, obținîndu-se panoramice sau fîșii înalte, care să spargă armonia monotonă a formatelor de hîrtii aflătoare în comerț.

Tehnica modernă a dărîmat o mulțime de tabu-uri și, fără îndoială, va dărîma și altele.

Relația „titlu-imagine-explicație". După cum se știe, imaginea fotografică nu poate să spună chiar „totul". Există totuși exclusiviști care afirmă că o imagine nu este bună dacă are nevoie de explicații suplimentare. N-aș vrea să polemizez cu ei. Am văzut suficiente fotografii în saloane și reviste de specialitate cu mențiunea (mă feresc să spun „titlul") „fără titlu", „studiu", „atmosferă", „varianta XIII" (sau alte „găselnițe") încît m-am lămurit. Fapt este că în fotopublicistică, unde se pune un accent deosebit pe comunicare, pe precizie, s-a găsit necesar ca fotografiile să fie însoțite de explicații, ba chiar și de titluri. Eu sînt chiar de părere, după cum am mai arătat, că este bine ca fotoreporterul să se gîndească la titlu și la explicație *înainte* de a face fotografia. Procedînd astfel, el va ști mai bine *cum* să fotografieze subiectul pe care îl are în față. El nu va mai lucra „orbește", ci va urmări, o idee, va căuta elementele care să evidențieze ce simte, se va concentra asupra a ceea

ce este semnificativ și va găsi mai ușor rezolvările compoziționale și tehnice. Fotografia lui va cîștiga în expresivitate și va fi mai „la obiect".

În cotidiene titlul se plasează deasupra fotografiei cu litere mai mari și groase. El trebuie să fie scurt și să aibă darul să incite interesul. Găsirea de titluri potrivite cere multă pricepere. Aș recomanda celor interesați să răsfoiască presa anglo-americană, unde se găsesc exemple foarte bune de titluri. Dealtfel, ziariștii din aceste țări sînt renumiți pentru concizia, stilul alert și originalitatea titlurilor. Dacă nu este loc deasupra, titlul se plasează sub fotografie. Dacă, după cum se întîmplă de obicei, există și o explicație, se începe cu titlul tipărit cu litere mai mari ca să iasă în evidență și se continuă rîndul cu explicația cu litere obișnuite.

Regula de bază pentru explicație (în afară de concizie) este să nu se repete nimic din ceea ce se vede în fotografie — ar fi tautologie. Ea trebuie să furnizeze toate acele precizări pe care nu le poate da fotografia, ca nume de persoane (de la stînga la dreapta...), nume de localități etc., data acțiunii, cu ce prilej și, dacă este cazul, cifre, cifre comparative sau alte detalii. Precizările importante se plasează la începutul textului, lăsînd cele mai puțin esențiale către sfîrșit. Se procedează astfel pentru cazul în care nu este spațiu pentru întregul text și trebuie tăiat în grabă o parte; se va putea tăia ultima parte cu detaliile mai puțin importante.

Sondajele făcute cu cititorii de ziare din mai multe țări, au arătat că explicațiile fotografiilor sînt citite mai întîi și de mult mai mulți cititori decît cei care parcurg și articolele. De aceea alegerea tematicii fotografiilor și a celor ce se relatează în explicații trebuie făcută cu cea mai mare grijă, fiindcă acestea se bucură de cel mai mare interes din partea publicului cititor. Încă o observație cu privire la explicațiile fotografiilor în care apar persoane în prim-plan (sau portret). Este recomandabil ca în explicație, în afară de nume, să se citeze cîteva cuvinte semnificative din timpul convorbirii avute cu persoana respectivă.

REGIE SAU SURPRINDERE PE VIU? Iată o întrebare adesea discutată în contradictoriu în multe redacții. Se tinde să se încline balanța spre surprinderea pe viu. Însă fotoreporterul care este trimis în ultimul moment acasă la un scriitor să-l fotografieze „la masa lui de lucru" și scriitorul a fost anunțat de venirea fotoreporterului, desigur că nu-l va putea „surprinde" pe scriitor. Dimpotrivă.

Cei care cer fotografii surprinse pe viu, trebuie să cunoască posibilitățile și limitele acestei metode, care sînt subiectele cele mai potrivite și care sînt condițiile în care se pot realiza asemenea fotografii.

Pe de altă parte și regia (sau reconstituirea) își are rigorile ei. Principalul argument împotriva regiei este existența riscului de a se contraveni adevărului, realului, vieții.

Întotdeauna, mai ales la temele care poartă în ele riscul de a deveni şablon, trebuie căutat cu răbdare, cu un „ochi proaspăt", ceea ce este deosebit, altfel, caracteristic, propriu subiectului. Un portret publicistic, după cum se ştie, diferă de portretul „de atelier", prin dinamica redării şi prin evidenţierea cadrului în care se află modelul.

Fotoreporterul trebuie să se conformeze cerinţelor adevărului şi regia lui va fi bună dacă în urma observaţiilor preliminare a ştiut ce să ceară, a cîntărit condiţiile existente şi a sesizat posibilităţile modelului, descoperind modalitatea cum să ceară ceea ce doreşte. N-a inventat şi n-a forţat nimic. În cele din urmă, regia bună depinde de clarificarea obiectivelor pe care şi le impune fotoreporterul şi de talentul lui de a înţelege şi a se apropia de oameni. Restul vine aproape de la sine.

Răspunsul realist la întrebarea „regie sau surprindere pe viu" este că decizia trebuie încredinţată fotoreporterului care, de la caz la caz, va şti să aleagă soluţia posibilă, satisfăcătoare pentru el, pentru secretarul de redacţie, zincograf şi, bineînţeles, pentru cei care cumpără ziarul. N-am auzit încă pe cineva lăudîndu-se că a „surprins pe viu" un tractor arînd la o adîncime de X cm, sau că a „regizat" în piaţă o ceartă între precupeţe. Avem a face cu două metode diferite, fiecare aplicîndu-se la arii deosebite de subiecte.

Să trecem acum la alt aspect: *modul de utilizare a fotografiilor publicistice.*

1. **Fotografia unică.** Majoritatea fotografiilor care apar în presă (mai ales în cotidiene) sînt fotografii unice (documentare, informative, ilustrative), însoţite de titluri şi scurte explicaţii. Chiar dacă apar mai multe asemenea fotografii pe o pagină de ziar sau de revistă, fiecare tratează alt subiect, nu se creează nici o legătură între ele. Chiar dacă prin machetare se creează un echilibru, ritm sau contrapunere, ele nu-şi pierd caracterul de fotografii unice.

2. **Două fotografii alăturate.** De cele mai multe ori se percepe mai bine o formă, o dimensiune sau o culoare, se înţelege mai clar un fapt, un eveniment, o atitudine, dacă se utilizează *comparaţia,* contrapunerea, alăturarea. Două fotografii bine alese, aşezate una lîngă alta, cu un foarte scurt text explicativ, pot fi mai convingătoare şi spun mai mult decît un lung articol. Argumentele concrete, vizuale, au o putere de înrîurire mai mare decît cuvintele.

În presă se recurge adesea la fotografii alăturate, găsindu-se că este o formă foarte eficace de comunicare. Se pot găsi cele mai diferite criterii de comparaţie. Cele mai curent folosite sînt comparaţiile în timp („ieri şi azi", „înainte şi după"), de loc („aici şi în altă parte", „la noi şi la ei"), de calitate („bine şi rău", „frumos şi urît") etc.

Dacă se face o alăturare cu explicația „Ferentari ieri și azi", este bine ca cele două imagini să fi fost luate din același unghi și în amîndouă să se vadă aceeași stradă, sau vreun alt indicator care să fie ușor recunoscut de privitor. Dacă se compară doi oameni, este bine ca ei să fie fotografiați cam de la aceeași distanță și într-o atitudine asemănătoare. Uneori, aceeași soluție fotocompozițională poate crea o legătură între două imagini, alteori cadrul rămîne riguros același și se schimbă acțiunea sau oamenii (Bd. Magheru la 7 a.m. și la 7 p.m).

3. **Grupajul de fotografii.** Pe o pagină de revistă sau pe spațiul corespunzător dintr-un cotidian se grupează mai multe fotografii despre același eveniment sau după alte criterii care le sînt comune (din aceeași regiune, țară, epocă, profesie etc.).

Astăzi, există tendința să se recurgă mai rar la această formă de prezentare, care este considerată depășită. Au evoluat în schimb (după 1930) genuri publicistice prin care se obțin efecte mult mai spectaculare. Acestea se bazează pe:

4. **Narația fotografică.** Prima formă, mai simplă, a fost *seria de fotografii.* Se urmărea, de exemplu un eveniment și se făceau instantanee pe parcursul desfășurării lui. Apoi, cîteva fotografii realizate în „momente cheie" se așezau în ordine cronologică și se însoțeau cu scurte texte. Aceasta a fost (și mai este) forma cea mai răspîndită. Fantezia fotoreporterilor și a redactorilor de specialitate a descoperit sute de teme care se potriveau de minune cu această formă de prezentare. S-au realizat serii de fotografii urmărind un proces industrial („De la brad la chibrit"), sau se fotografia la intervale fixe stadiul la care se afla construcția unui bloc de locuințe, publicînd apoi întreaga serie cînd blocul era gata. S-au făcut fotografii călătorind pe o șosea, înregistrînd porțiunile mai frumoase, întîmplări, întîlniri neașteptate etc. S-au întocmit serii de fotografii care relatează desfășurarea unui meci de box sau de fotbal, „ziua unui minior" și multe altele.

Sub influența și paralel cu dezvoltarea cinematografiei, unde regizori de talent descopereau mijloace noi de expresie și reluau din fotografie cadraje și unghiuri mai îndrăznețe, se dezvoltă și în fotopublicistică, un gen nou:

5. **Fotoreportajul.** El este rezultatul acumulării multor experiențe reușite și progrese în fotografie, fotopublicistică, grafică, machetare, poligrafie. Succesul fotoreportajului în rîndul cititorilor de ziare și reviste se datorează faptului că el satisface „foamea de a vedea", dorința de a deveni „martor ocular" la evenimentele importante, de a „cunoaște" pe mai marii zilei, de a se convinge cu „proprii ochi" de ce se întîmplă în lume, cum se trăiește pe alte meridiane sau în „cealaltă jumătate" a societății.

Publicul cititor era sătul de „vorbe", le găsea insuficient de precise și își pierduse încrederea în ele. În schimb, avea o mare încredere în redarea mecanică, obiectivă, a aparatului fotografic care „nu minte". În imagine se vede un fragment de realitate „așa cum este" și privind atent acest document al vremii, fiecare poate să-și tragă propriile lui concluzii. Nu mai este nevoie de un intermediar, ziaristul, care să relateze, să tălmăcească și, adesea, să răstălmăcească, cele întîmplate. Cu ajutorul fotografiilor se poate oricînd vedea în tihnă totul, fiecare rămînînd așezat comod în fotoliul său.

Iată o definiție (A. Rothstein, „Photojournalism", pag. 97): „Fotoreportajul este o combinație planificată și organizată de fotografii informative și ilustrative, prezentînd sub formă de narație o relatare completă și detaliată despre un eveniment interesant și semnificativ, o personalitate sau despre viața contemporană".

Fotoreportajul, ca gen publicistic, se dezvoltă în scurt timp într-o activitate redacțională de mare însemnătate și anvergură. El nu mai poate fi opera unui singur om, a fotoreporterului. El atrage la realizarea lui un număr mare de specialiști care în mod direct sau indirect contribuie cu cîte ceva.

A. Rothstein enumeră cinci calități necesare unui fotoreportaj pentru a fi bun:

— subiectul să se plaseze într-o actualitate desfășurată pentru a capta interesul publicului;

— fotoreportajul trebuie gîndit în termeni de imagini vizuale și nu în termeni de relatare prin cuvinte;

— trebuie să se tindă spre concentrarea subiectului;

— fotoreportajul trebuie să se refere la oameni, să-i prezinte în acțiune;

— cele prezentate în fotoreportaj trebuie să intereseze pături cît mai largi și diferite ale populației.

Realizarea fotoreportajului începe cu *căutarea temei*. Întotdeauna „plutesc în aer" nenumărate teme de actualitate, de la criza energetică la începerea sezonului de schi și de la îndeplinirea cincinalului, la fața nouă a satului românesc.

Analizînd însemnătatea temei, interesul pe care îl manifestă publicul sau necesitatea de a interesa publicul în tema respectivă, posibilitățile de prelucrare a temei prin fotoreportaj, mijloacele materiale necesare pentru realizarea fotoreportajului și poate încă alte considerente speciale, conducerea redacției hotărăște realizarea, de exemplu, a unui fotoreportaj cu tema „Însemnătatea învățătorului în viața societății".

După decizia asupra temei, urmează perioada de *documentare*. Secția de documentare din redacție primește sarcina de a alcătui un dosar

cuprinzînd cadrul legal, date statistice, studii de pedagogie referitoare la munca învățătorului, o schiță istorică a evoluției învățămîntului, precum și articole și informații apărute în presă, care înfățișează aspecte și observații cît mai diferite despre tema aleasă. Cînd dosarul cu documentație este gata, el este predat unui redactor care îl studiază și propune un număr de *subiecte* prin care se pot prezenta cele mai caracteristice laturi ale temei. Conducerea redacției alege subiectul pe care îl consideră cel mai potrivit și, împreună cu redactorul care rămîne răspunzător pentru publicarea fotoreportajului, se desemnează un fotoreporter și un redactor de teren, cuplul care va asigura realizarea fotoreportajului.

În alte redacții, propunerile de subiecte sînt făcute de redactori sau fotoreporteri, care furnizează documentația și motivația subiectului. Cînd se întîmplă un eveniment care trebuie oglindit operativ în timp ce se desfășoară, fotoreporterul și un redactor sînt trimiși pe teren cu indicații sumare, urmînd ca să se hotărască modul de prezentare pe baza imaginilor aduse, ținînd seama de însemnătatea temei.

Subiectul o dată ales, echipa formată din redactorul responsabil, fotoreporter și redactorul de teren discută diferite posibilități și variante precum și cele mai bune mijloace de realizare.

Stabilind „în mare" ce trebuie făcut, se trece la faza următoare: *prospectarea pe teren* pentru găsirea localizării fotoreportajului (școala) și a personajului principal (învățătorul). Cuplul fotoreporter-redactor vizitează diferite școli căutînd una cît mai obișnuită, într-un cartier cu un segment de populație reprezentativ, fiindcă fotoreportajul lor trebuie să aibă putere de generalizare, să nu prezinte nici probleme locale, nici excepția. Învățătorul, pe lîngă trăsăturile caracteristice trebuie să aibă o înfățișare plăcută, care să-i atragă pe cititori la urmărirea fotoreportajului în paginile revistei și, fiind vorba și de unele imagini care vor trebui să fie regizate, el trebuie să poată fi capabil să-și „joace" propriul rol.

După ce se termină cu bine prospectarea, cei doi se întorc la redacție și se elaborează *scenariul* fotoreportajului. El „leagă concepțiile și ideile cu realitatea obiectivă (documentare), cu faptele și imaginile concrete: fotografiile". De fapt, s-ar putea spune că el este forma ideală a fotoreportajului care va trebui să fie realizat, cuprinzînd desfășurarea narației și lista de fotografii care ar trebui făcute, dîndu-se indicații sumare asupra felului cum ar trebui să arate și ce să comunice.

Importantă este prima fotografie, de început, de deschidere, de introducere în temă. Ea trebuie să atragă atenția, să aibă impact vizual și să excite curiozitatea. Trebuie să existe apoi fotografii de localizare, de atmosferă, de prezentare a personajului principal. La sfîrșit ar fi bine să existe o fotografie-concluzie. Pentru a se evita monotonia, fotoreporterul trebuie să schimbe distanța față de subiect (mai aproape sau mai

departe), să fotografieze de la diferite înălțimi, pe lat și pe înalt, cu obicetive de diferite distanțe focale. Totuși, strădania pentru varietate trebuie să fie temperată de preocuparea continuității de la o imagine la alta și de păstrarea unității de stil în tratarea întregului reportaj.

Cu scenariul în mînă cuplul fotoreporter-redactor se întoarce pe teren unde începe *munca propriu-zisă*, concretă, *de fotografiere*. Indicațiile din scenariu nu sînt nici obligatorii, nici limitative. El rămîne un ghid, un îndreptar, care face sugestii și stabilește cadrul general. Este bine ca fotoreporterul să facă mai multe variante pentru fiecare imagine (de exemplu „pe lat" și „pe înalt") pentru ca să existe suficient material din care să se aleagă cele mai bune fotografii pentru publicare.

Cînd se termină și această fază, filmele sînt developate și se fac copii contact de pe toate cadrele. Redactorul responsabil parcurge toate copiile, le grupează pe idei și le așază în ordinea desfășurării acțiunii. Pentru fotoreporter urmează momentul cel mai trist: eliminarea imaginilor mai slabe, superflue a dubletelor nereușite și *restrîngerea numărului de fotografii la strictul necesar*. Redactorul responsabil face sugestii pentru faza următoare: *machetarea*. El propune fotografiile care crede că ar trebui să apară pe aceeași pagină de revistă, ordinea și mărimea aproximativă a fiecăreia.

Acum intră în acțiune machetatorul, de obicei cu formație de grafician. Sarcina lui este de a pune în valoare din punct de vedere plastic întregul material compus din titluri, fotografii, explicații și textul care însoțește fotoreportajul. El face o nouă triere a fotografiilor și se interesează de necesitățile impuse de text. Apoi, proiectează fiecare pagină, determină numărul, așezarea și decupajul fotografiilor, mărimea explicațiilor, cere texte scurte pe care să le poată plasa ca elemente grafice, titluri, subtitluri și tot ce este necesar pentru o prezentare cît mai atractivă, estetică și, în același timp, logică și ușor de urmărit.

Bineînțeles, că nu în toate redacțiile și nici cu toate subiectele se procedează la fel. Uneori un fotoreportaj — de la idee inclusiv pînă la machetă — poate fi opera unui singur om, a unui fotoreporter foarte dotat, bun profesionist și în domeniile adiacente fotografiei. Astfel de cazuri sînt foarte rare și caracteristica fotoreportajului de anvergură rămîne munca colectivă.

Măiestria în fotoziaristică depinde de foarte mulți factori. În nici un caz însă, ea nu poate fi atinsă de un fotoreporter incult, neinformat și blazat. Aici este „cheia și lăcata" și de aici trebuie început.

APARATE ȘI ACCESORII. Ar fi deplasat să se discute aici „avantajele și dezavantajele" diferitelor mărci, tipuri și formate de aparate. Principiul de bază este: aparatul potrivit pentru subiectul potrivit și fotoreporterul potrivit. Desigur că în fotoziaristica mondială există o marcată tendință spre trecerea din ce în ce mai masivă spre formatul mic,

de 35 mm. Totuşi, multe publicaţii şi edituri insistă încă asupra formatului mare (cel puţin 6/6) şi, orice s-ar spune, unele subiecte (ansambluri industriale, peisaje, fotografie tehnică, de arhitectură, de modă, publicitară etc. şi chiar şi portret) cîştigă foarte mult dacă sînt fotografiate cel puţin pe formatul 6/9. Important este ca aparatul să permită utilizarea unei largi game de *obiective cu diferite distanţe focale.*

Numai fotoreporterul imprudent pleacă la un reportaj mai important cu un singur aparat. Chiar şi cel mai bun aparat poartă în el riscul de a se defecta, a se bloca, a rupe filmul. De aceea se recomandă ca fotoreporterul să ia cu el *„al doilea aparat"*, chiar dacă acesta este de calitate inferioară. Dacă este de alt format (mai mare sau mai mic), cu atît mai bine. Aria posibilităţilor de a face faţă unor subiecte deosebite se măreşte mult.

O sculă foarte importantă pentru fotoreporter este *fulgerul electronic.* Nu se discută dacă fotografiile cu fulger sînt mai frumoase sau mai urîte decît cele la lumina existentă. De cele mai multe ori, fără fulger sau nu există fotografii, sau ele sînt respinse (pe bună dreptate!) de tipografie. Datoria fotoreporterului este să aducă o fotografie publicabilă chiar şi de acolo unde a fost întuneric. Închipuiţi-vă ce fotografie s-ar putea face fără fulger în momentul joncţiunii dintre două echipe care au forat un tunel! Din fericire (pentru fotoreporter), lămpile cu fulger electronic au devenit mici şi uşoare — ceva mai mari decît pachetul de ţigări. În ciuda dimensiunilor reduse ele dau suficientă lumină, mai ales cu filme sensibile, pentru a se putea face faţă majorităţii subiectelor obişnuite de reportaj. Pentru urmărirea mişcărilor rapide lampa se montează pe aparat. Pentru fotografii care se pot face în tihnă, se pot da chiar şi lumini de efect cu lampa plasată în poziţia dorită cu ajutorul unui cablu de extensie.

Lista de aparate şi accesorii poate fi prelungită mult, avînd în vedere enorma varietate de diferite subiecte posibile. Trebuie însă ţinut seama şi de bietul fotoreporter care trebuie să transporte întregul utilaj! După cum nu este recomandabil să pleci la vînătoare de iepuri cu tunul, nu este bine ca la reportaj să se plece cu geanta îngreunată de prea multe scule. Pe teren contează mult mai mult mobilitatea şi operativitatea fotoreporterului şi faptul că nu este obosit şi împiedicat de căratul genţii grele.

Important este ca fotoreporterul să prevadă cu ce probleme tehnice va fi confruntat la reportajul la care pleacă şi să-şi ia minimum necesar. Numai în ceea ce priveşte filmele va face o excepţie. Se spune că fotoreporterii cu experienţă calculează cu grijă numărul de filme pe care îl consideră necesar pentru reportajul la care pleacă şi . . . iau de trei ori mai multe!

AMATORUL ŞI FOTOGRAFIA DE REPORTAJ. Întrucît îl interesează pe amator prezentul capitol? În afară de faptul că el poate deveni

colaborator ocazional la unele ziare și reviste, știind mai bine ce fel de fotografii să trimită, el va putea aplica multe din cerințele fotografiilor de reportaj propriilor sale producții. De fapt, orice fotografie artistică, pentru a fi într-adevăr bună, trebuie într-un fel să oglindească, să comenteze, să interpreteze realitatea, un fapt de viață. Ea conține astfel un germene din esența reportajului. Amatorul poate deveni cronicarul în imagini a celor ce se întîmplă în jurul lui, căutînd rezonanța majoră a unor fapte care pot părea searbăde, găsindu-le o formă plastică aleasă de prezentare. El poate să întocmească serii de fotografii cu excursiile sau călătoriile pe care le face.

Fotograful prevăzător poate începe să-și planifice fotoreportajul propriei vieți, începînd cu vechile fotografii din albumul de familie, înregistrînd evenimentele mai importante pe „secvențe", făcînd fotografii „de letopiseț", documentare (casa în care am locuit, colegii mei de școală, de la facultate, de la întreprinderea X etc.), pregătindu-și astfel un material care, vă asigur, îi va face mare plăcere.

Pentru amatorul care face diapozitive color și le proiectează în fața rudelor și prietenilor săi, principiile întocmirii de narații fotografice devin de cea mai mare utilitate. El trebuie să se străduiască să alcătuiască un fotoreportaj închegat, interesant, cu o desfășurare logică, cu început și sfîrșit, cu o înlănțuire bine articulată între imagini. Ar fi bine să se obișnuiască cu ideea de a-și elabora un scenariu înainte de a pleca într-o excursie, de exemplu, pentru ca să nu i se întîmple tocmai atunci cînd pregătește proiecție să-și dea seama că îi lipsesc imagini de atmosferă, de legătură între secvențe sau alte tipuri de „imagini care ar fi fost bine să le fi avut". De asemenea, el va trebui să se gîndească la textul fotoreportajului, la explicațiile imaginilor, comentarii, eventual și ilustrație sonoră, pe toate acestea putînd să le imprime din timp pe bandă de magnetofon.

Sînt nenumărate domeniile în care amatorului obișnuit îi poate ajuta mult cunoașterea principiilor din fotopublicistică, chiar dacă nu s-ar alege decît cu un mod nou de a aborda fotografia.

Țin mult ca la încheierea acestui capitol să reamintesc ceva ce am subliniat la începutul lui. Datoria de onoare de a menține neîntinată puterea de credibilitate a fotografiilor de reportaj.

SCURTĂ POSTFAȚĂ

Cer iertare cititorului dacă nu m-am ridicat la înălțimea așteptărilor sale. Știu că n-am tratat toate subiectele care l-ar fi interesat și că îi rămîn dator cu multe răspunsuri la întrebările pe care și le pune. Lucrarea de față însă, din fericire, nu apare într-un vid de literatură fotografică. Există suficiente manuale care descriu procedee și aparate, dau rețete, scheme și tabele.

Pe tot parcursul cărții m-am gîndit la omul din spatele aparatului. El este și rămîne elementul determinant al calității artistice a fotografiilor. Efortul spre perfecțiune trebuie să înceapă cu fotograful. Se văd nenumărate fotografii proaste făcute cu cele mai bune aparate ... De aceea, în cartea de față, am găsit necesar să sugerez posibilități, să descriu situații, să prezint alternative. Am căutat să fiu cît mai aproape de fotograf, îndemnîndu-l să gîndească, să observe, să experimenteze, să aleagă. M-am ferit să-i spun ce să facă, să-i dau soluții „prefabricate". Simt că unora nu le voi fi de nici un folos. Știu totuși că cei mai mulți vor găsi idei care să-i conducă spre făgașul unei munci de creație cu implicații mai adînci.

Am scris așa cum aș fi dorit să găsesc o carte la începutul carierei mele fotografice, o carte-prieten. Eram saturat de formule, rețete, calcule și descrieri de aparate. Doream să știu cum să dau viață cunoștințelor tehnice, cum să trec dincolo de pragul fotografiei doar corecte. Treptat, din experiența mea și a altora, am aflat adevărul că „secretul" perfecțiunii se află în om, în anumite calități ale sale, de care trebuie să devină conștient, pe care poate să le dezvolte. În acest spirit închin cartea de față tuturor acelora care doresc ca fotografiile pe care le fac să-i bucure și să-i înalțe pe ei și pe semenii lor.

FOTOAFORISME

— Fotograful bun se cunoaşte pe vreme rea.
— Aparatul cel mai bun este cel în spatele căruia se află fotograful cel mai bun.
— Cine face azi o fotografie abstractă, mîine poate că nu mai este fotograf.
— Mai bine granulaţie mare decît fantezie mică.
— Fotograful bun calculează ca un inginer, gîndeşte ca un filozof, dar priveşte lumea ca un poet.
— Lumina bună se cunoaşte după developare.
— Decît o lumină mare, mai bine două mai mici.
— Apreciază tonalităţile de cenuşiu în fotografie, dar fereşte-te de cenuşiu în gîndire.
— Cele mai reuşite fotografii sînt cele pe care n-ai reuşit să le faci încă.
— Cine se lasă vrăjit de „minunile" din laborator, se va trezi departe de adevăratele minuni ale vieţii.
— Se înşală cel care crede că obiectivul poate fi într-adevăr obiectiv.
— Aparatul fotografic este un fel de cameleon: se schimbă după personalitatea celui care îl foloseşte.
— Fotografia şi sinceritatea merg mînă în mînă.
— Fotografia se află undeva pe drumul care pleacă de la întretăierea dintre artă şi tehnică.
— Fotograful care nu ştie să exploateze întîmplarea este ca găina care ciuguleşte un diamant rătăcit printre boabele de nisip.
— Unu şi cu unu fac doar doi. Dar două fotografii alăturate pot face şi cît o sută.
— Prin fotografie nu se povesteşte; se arată!
— Dacă eşti priceput, chiar şi praful de pe obiectiv îţi poate veni în ajutor.
— Noul în fotografie este de cele mai multe ori ca picătura de apă pe o plită încinsă: face sfîrr şi dispare.
— Imită pe „cei mari" pînă cînd ajungi şi tu mare... dacă ajungi...
— Dacă n-ai ce spune, hotărăşte-te să taci.
— Nu vă luaţi după aparatul dumneavoastră care „priveşte" subiectul doar o fracţiune de secundă.
— Cine se bazează la fotografiere pe cadrajul la mărit, adesea iese din cadrul bunilor fotografi.
— Profunzimii de cîmp îi prefer profunzimea gîndirii.

— Ne va fi tare ruşine cînd pe şosele vor apare semne rutiere cu indicaţia „Atenţie! Regiune fotogenică!"
— Nu fii gelos pe pictor sau grafician. Fă-i pe ei să te invidieze pentru posibilităţile pe care ţi le oferă fotografia!
— Nu căuta în laborator ceea ce n-ai găsit la fotografiat.
— Abia cînd ajungi la retuş, începi să apreciezi curăţenia din laborator.
— Nu uita că ceea ce fotografiezi nu „este" numai ceva, dar şi „înseamnă" ceva.
— Trebuie să ai curaj şi multă originalitate să mai faci o fotografie de peisaj după ce s-au făcut milioane...
— După ce ştii bine să fotografiezi obiecte şi oameni, încearcă să fotografiezi atmosfere.
— Cercetează bine dacă într-adevăr ai greşit; poate ai dat peste o „găselniţă".
— Fii cît mai sever cu operele amicilor tăi, dar foloseşte acelaşi etalon critic şi cînd îţi priveşti propriile lucrări.
— Mai întîi învaţă ce înseamnă o floare, pe urmă fotografiaz-o.
— În lumea tehnicii, aminteşte-ţi că totuşi eşti OM.
—Caută să visezi cu ochii deschişi. Poate într-o bună zi vei reuşi să-ţi fotografiezi unul din vise.
— Nu lăsa prea multă vreme aparatul nefolosit. Vă dăunează ambilor.
— Cu cît cheltuieşti mai multă gîndire, cu atît cheltuieşti mai puţin pe filme şi hîrtie.
— În fotografia de calitate, pe lîngă probleme fizico-chimice, există şi probleme de conştiinţă.
— Ce este mai important — aparatul sau filmul? — Fotograful!
— Cel mai bun profesor de artă fotografică este viaţa... cu condiţia să o cunoşti, să o înţelegi, să o iubeşti.
— E greşit să se creadă că revelatorul poate produce revelaţii.
— Tendinţa spre miniaturizare e de dorit în fotografie, atîta timp cît nu influenţează şi talentul...
— E bine să te preocupe ritmurile în fotocompoziţie. Mai bine însă să trăieşti în ritm cu viaţa.
— Mulţi studiază „punerea în pagină". Recomandabil este să dea atenţie nu numai la „cum" dar şi la „ce".
— O fotografie bună poate „spune" ceva. Căutaţi să spună ceva interesant, frumos, nobil.
— Aparatul modern nu produce neapărat numai fotografii moderne.
— Decît să ai zece aparate şi o singură idee, mai bine să ai un singur aparat şi zece idei.
— Dacă nu poţi avea o convorbire interesantă cu cineva, nu te aştepta la fotografii bune de la el.
— Secretul succesului? Să-ţi iei aparatul pe umăr şi să treci din lumea tehnicii în lumea culturii.
— În biblioteca oricărui fotograf mai este loc şi pentru cărţi de poezie, lucrări de filozofie. de estetică...
— Dacă spui ce spune toată lumea, spune-o măcar în felul tău.
— Nu da niciodată vina pe aparat. El, săracul, nu execută decît ce îi comanzi tu.
— Fii prieten deopotrivă cu soarele şi norul.
— Renunţă la portretistică dacă nu te osteneşti să cunoşti oamenii.
— Pentru ca un portret să fie într-adevăr bun, încorporează în el şi părerile tale despre model.
— Portretele făcute ca pe bandă rulantă rămîn la valoarea oricărui produs de serie.
— Pînă a te lăuda cu instinctul de fotograf, utilizează exponometrul.

— Cine vrea să treacă cu bine pe sub curcubeul colorului, trebuie să cunoască deosebirea dintre colorat şi pestriţ.

— Tensiunea dramatică nici nu se vede pe geamul mat, nici nu poate fi determinată cu vre-un aparat de măsură. Ea se simte!

— Se învaţă multe din cărţi. Restul pînă la perfecţiune îl ai sau nu-l ai în tine. Descoperă-l!

— Mulţi fotografi se tot laudă cu aparatele lor. Puţini îşi amintesc de creier sau de inimă.

— Avea în faţa lui cel mai perfecţionat aparat. Stătea ca în faţa unei porţi noi.

— Numai dacă ştii să te ridici şi să te cobori la nivelul subiectului, vei putea determina corect şi ceilalţi parametri.

— Dacă abordezi un subiect cu o minte proaspătă, nu uita să împrospătezi şi revelatorul.

— Aparatul tău vechi, ca şi vinul vechi, are calităţi pe care nu le poate avea mustul.

— Priveşte, priveşte bine, ca să nu vezi apoi o deosebire între subiect şi fotografie.

— Făcea poze. Încă nu învăţase să facă fotografii...

— Din păcate încă mai există o contradicţie între „expoziţii de fotografii" şi „fotografii de expoziţie".

— După ce ai tras un cadru în stilul tău obişnuit, caută să-l repeţi şi „altfel".

— Nu te gîndi la pingele cînd pleci la fotografiat.

— Prea mulţi fotografi sînt mult mai preocupaţi de reglajul clarităţii imaginii decît de reglajul clarităţii ideilor.

— Nu da aparatul din mînă pentru cel din reclamă!

— S-ar putea spune, în limbaj fotografic, că simţirea revelează subiectul, gîndirea îl fixează şi inteligenţa îl spală.

— Voia să-şi fotografieze pasiunea vieţii. Avea aparat şi film, dar n-avea pasiune...

— Ca să faci fotografii bune — i s-a spus — trebuie să ai minte. El ştia doar că „minte" vine de la „a minţi"!

— Mai multă frumuseţe găseşti într-un diamant de cîteva carate, decît într-o tonă de nisip.

— Nu-l judeca pe fotograf după aparat, ci după imaginile lui.

— Fotografia orice din mers, din tren, din maşină; numai din convingere nu încercase.

— Dacă vrei să ajungi artist fotograf, tehnica te ajută doar ca frînghia pe spînzurat.

— Era cu ochii-n patru; poate de aceea făcea numai fotografii combinate.

— Dacă s-ar pedepsi furtul de subiect, mulţi fotografi ar zace la închisoare.

— Avea ochi perfecţi; la ochii minţii însă, i-ar mai trebui cîteva dioptrii...

— Susţinea că fotografiază ca Henri Cartier-Bresson; numai rezultatele erau altele...

— Mi-a spus un amic: am ajuns atît de departe cu autoexigenţa, încît... nu mai fotografiez...

— Devii fotograf bun dacă ştii să observi ce se întîmplă cînd acţionezi ca un fotograf prost.

— Găsea toate accesoriile şi materialele; numai subiecte nu găsea.

— Ce bine că nu s-a inventat un instrument de măsurat talentul! Mulţi nu s-ar mai putea lăuda cu el.

— Cînd pleci la drum lung, nu te preocupa mai mult de provizia de mîncare, decît de cea de filme.

— După aparatajul cu care fotografia orice, semăna cu cel ce ar pescui babuşcă cu harponul.

— Cînd n-ai „ce“ spune, în zadar te refugiezi în „cum“.

— Colindase aproape toată Europa; n-a găsit nimic mai frumos de fotografiat decît „eu în faţa ...“.

— Este mic butonul de declanşare, dar multe iluzii mari a răsturnat.

— Cu cît ţii nasul mai sus, cu atît ţi-e unghiul de vedere mai îngust.

— Tot făcînd fotografii „de amintire“, uitase să fotografieze...

— E bine să fii mai sensibil decît filmul cu care fotografiezi.

— Se fotografiază din perspectiva broaştei, a păsării, a burţii...; încercaţi şi din perspectiva OMULUI!

— Fotograful bun îşi descoperă subiectele chiar şi prin ceaţa cea mai groasă.

— Aparatele automate nu pot realiza exact ce dorim; sînt doar tehnicieni, dar nu artişti.

— Ţine pasul cu tehnica, dar şi cu viaţa!

ANEXĂ

1. CLASIFICAREA APARATELOR

Formatul negativului

a) Format „mini" — film cu lăţime de 9 sau 16 mm;
— film 8×11 şi 13×17 mm (110).

b) Format mic — film de 35 mm: 18×24, 24×24, 24×36 mm;
— casete 126: 28×28 mm.

c) Format mediu — rolfilme tip 120 sau 220: 4,5×6, 6×6, 6×7, 6×9 cm;
— flim perforat de 70 mm.

d) Format mare — plăci sau planfilme: 6,5×9, 9×12, 10×12,5, 13×18, 18×24, 20×25 cm.

Vizarea şi determinarea distanţei

a) Vizare pe geam mat (la aparate de format mare) observarea imaginii pe geamul mat.
b) Vizare directă optică sau prin iconometru scară sau tabel de distanţe şi inel de profunzime telemetru separat sau cuplat.
c) Vizare reflex cu două obiective observarea imaginii pe geam mat, mărită cu lupă.
d) Vizare reflex cu un obiectiv cu oglindă rabatabilă sau pentaprismă, prin stigmometru, microprisme şi/sau geam mat, prin ocular măritor.

Interschimbabilitatea organelor

a) Obiective — permit utilizarea obiectivelor cu distanţe focale diferite.
b) Casete de film — permit schimbarea operativă a peliculei (de exemplu alb-negru — color, color negativ — color reversibil, color lumină de zi — color lumină artificială etc.).

c) Vizoare — permit alegerea celui mai potrivit sistem de vizare (optic, iconometric, din diferite unghiuri etc.).
d) Inele, tuburi, burduf — pentru fotografiere de aproape (macrofotografie) sau adaptare la microscop (microfotografie).

Gradul de automatizare

a) Diafragma — reglarea automată a expunerii.
b) Obturatorul — reglarea automată a expunerii.
c) Motor — pentru avansul automat al filmului în ritm accelerat.
d) Reglarea clarității — încă în fază de experimentare.

2. REȚETE DE REVELATOARE NEGATIVE

(minutajele indicate sînt pentru temperatura de 20°C și filme de 20° DIN. Diluția se face în apă de aproximativ 40°C începînd cu 700 cmc. Se adaugă apă pînă la 1.000 cmc.).

Revelatoare microgranulare

Kodak D 76

Metol	2 g
Hidrochinonă	5 g
Sulfit de sodiu anhidru	100 g
Borax	2 g

12—15 minute

Kodak D 23

Revelator microgranular, egalizator — indicat la forțarea sensibilității filmelor fiindcă nu produce blocaje

Metol	7,5 g
Sulfit de sodiu anhidru	100 g

9—12 minute

Revelatoare super-microgranulare

Seyewetz

Orthophenilendiamină	5 g
Metol	10 g
Hidrochinonă	1,5 g
Sulfit de sodiu anhidru	60 g
Fosfat trisodic	5 g
Bromură de potasiu	1,5 g

12—14 minute

Kodak DK 20

Metol	5 g
Sulfit de sodiu anhidru	100 g
Kodalk (se poate înlocui cu Borax la nevoie)	2 g
Tiocianat de potasiu	1 g
Bromură de potasiu	0,5 g

12—15 minute

Iarovici

Metol	7,5 g
Sulfit de sodiu anhidru	100 g
Borax	2 g
Tiosulfat de sodiu	3 g

9—12 minute

Ilford D 68

Sulfit de sodiu anhidru	100 g
Hidrochinonă	5 g
Borax	3 g
Acid boric	3,5 g
Bromură de potasiu	1 g
Fenidon	0,2 g

în diluție 1×1 — 6 minute

Revelatoare negative cu 2 băi

Stöckler (microgranular)

Baia I:	Metol	5 g
	Sulfit de sodiu anhidru	100 g

4—6 minte

Baia II:	Borax	10 g

3 minute

Recomandat de revista „Leica“ (supermicrogranular)

Baia I:	Sulfit de sodiu anhidru	50 g
	Hidrochinonă	5 g
	Fenidon	0,3 g
	Bromură de potasiu	0,5 g

temperatura poate fi între 16°C și 24°C
4 minute

Baia II:	Borax	20 g
	Acid boric	10 g
	Bromură de potasiu	0,5 g

4 minute

(am adoptat acest revelator fiindcă este sigur, constant, comod, economic, se obțin gradații fine în umbre și lumini, favorizează o claritate deosebită și granulația este aproape inexistentă)

Rețete de revelatoare pozitive

(se încearcă în primul rînd rețeta indicată de producătorul hîrtiei; la toate rețetele apă pînă la 1.000 cm³)

Revelator cu amidol

Sulfit de sodiu anhidru	44 g
Amidol	6,5 g
Bromură de potasiu sol. 10%	5,5 cm³

Nediluat produce contrast puternic. Se poate dilua pînă la 1/20, obținîndu-se gradații din ce în ce mai fine

Revelator dînd tonalități albastru-negre

Metol	2,5 g
Sulfit de sodiu anhidru	40 g
Hidrochinonă	10,5 g
Carbonat de sodiu anhidru	75 g
Bromură de potasiu sol. 10%	8 cm³

Revelator dînd tonalități calde

Metol	2,5 g
Sulfit de sodiu anhidru	38 g
Hidrochinonă	10 g
Carbonat de sodiu	38 g
Bromură de potasiu sol 10%	40—130 cm³

Revelator moale (în diluție 1/3 sau mai mult)

Metol	3 g
Sulfit de sodu anhidru	36 g
Carbonat de sodiu anhidru	18 g
Bromură de potasiu sol. 10%	40 cm³

Revelator contrast

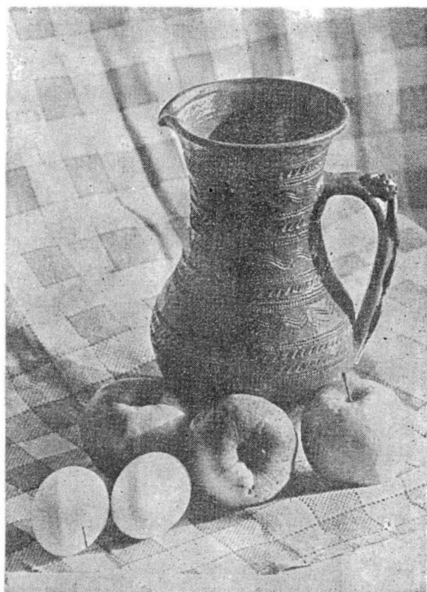
Metol	3 g
Hidrochinonă	6 g
Sulfit de sodiu anhidru	40 g
Carbonat de sodiu anhidru	40 g
Bromură de potasiu	3 g

Control ştiinţific: ing. VIORIEL SIMIONESCU
Redactor: ILEANA NACU
Tehnoredactor: ELLY GORUN
Coperta: TEODORA DOXAN

Bun de tipar: 1. 11. 1977
Coli de tipar: 16; Planşe: 1 coală; Tiraj: 48 000+65 exemplare broşate;
C.Z. 77.

Intreprinderea poligrafică Sibiu,
Şos. Alba Iulia nr. 40.
Republica Socialistă România







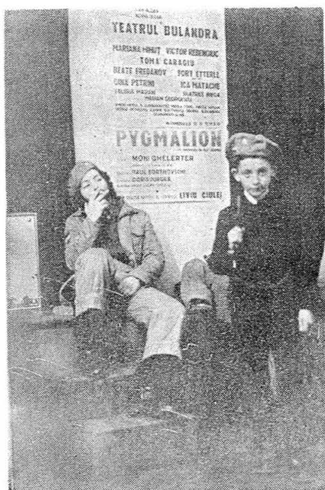
1 şi 2. Două variante din multele posibile cu tema: vas de lut cu trei mere şi două ouă (fotografii de Eugen Iarovici).



3 şi 4. Modalităţi diferite la portret. Imaginea 3 este un portret reuşit de studio, realizat la Foto „Julietta" de admirabilul portretist Manole Manu. Imaginea 4 este un

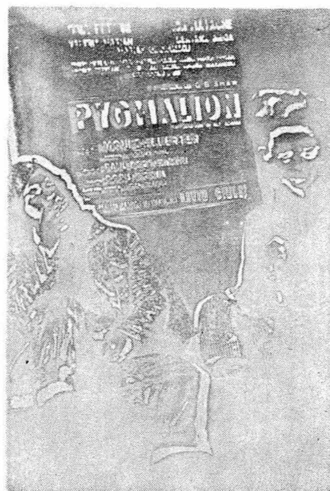


portret-instantaneu la lumina existentă pe care l-am făcut prietenului meu Bazil Roman. Am reuşit (cred) să-i surprind privirea candidă, cinstită şi chipul de moţ, parcă scrijelat în piatră.





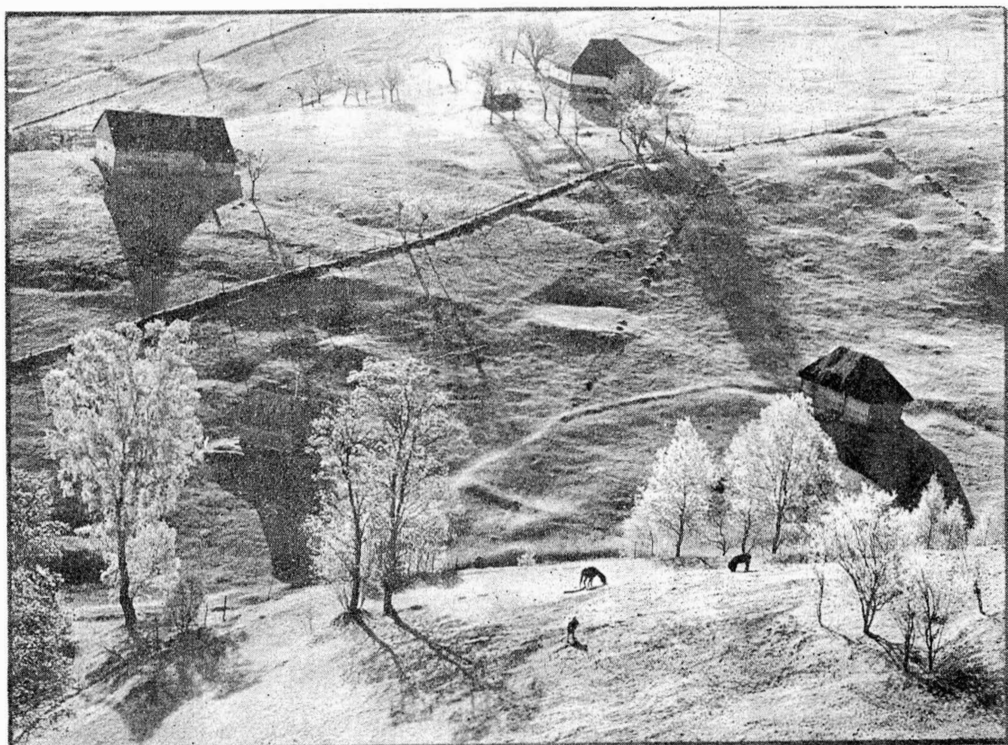




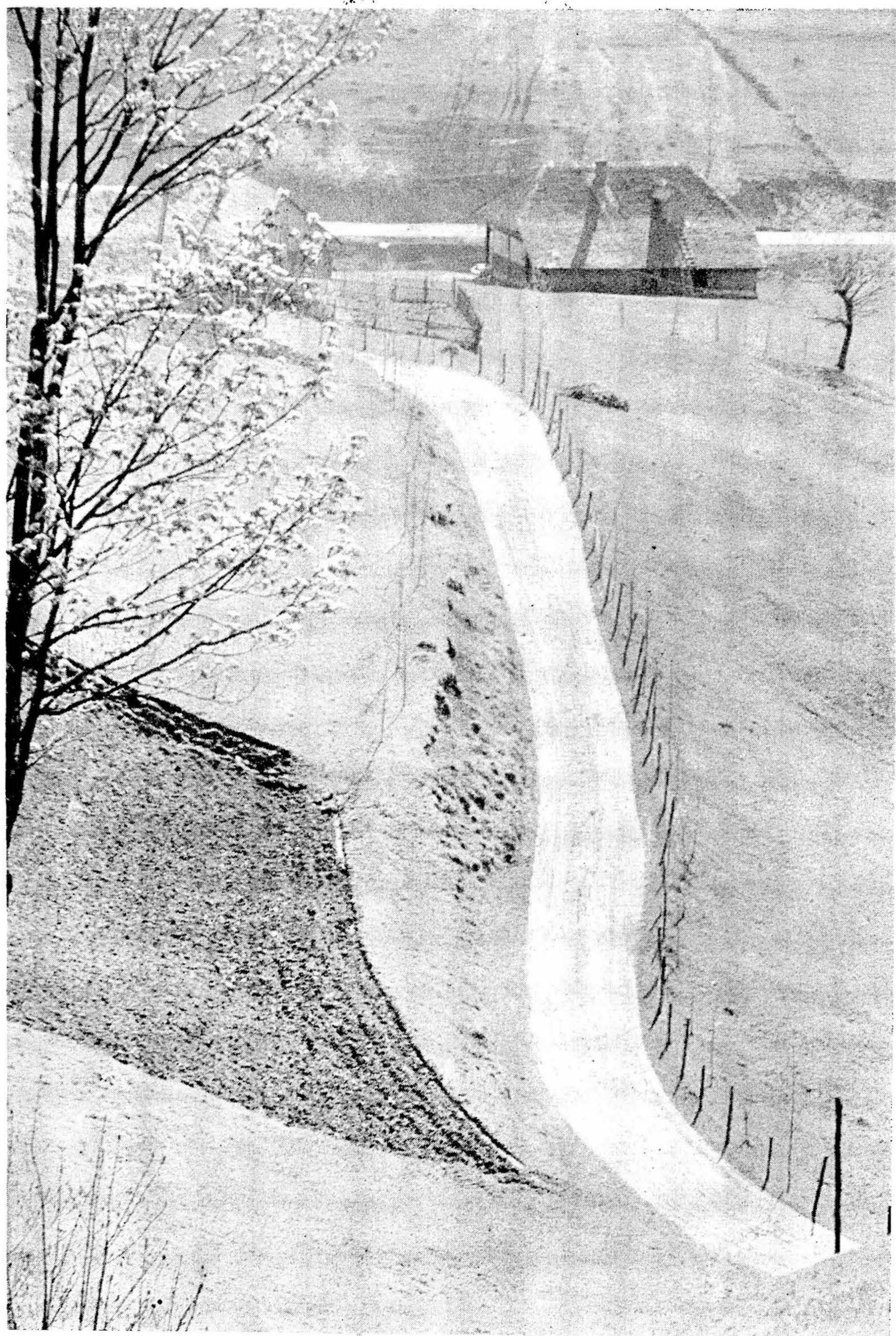
5, 6, 7 şi 8. Am ales dintre multe exemple de manipulări de pe acelaşi negativ, realizate de Dinu Lazăr, doar aceste patru: 5 — copie normală; 6 — pozitiv cu contrastul exagerat; 7 — pseudorelief contratipat şi 8 pseudorelief pozitiv solarizat.

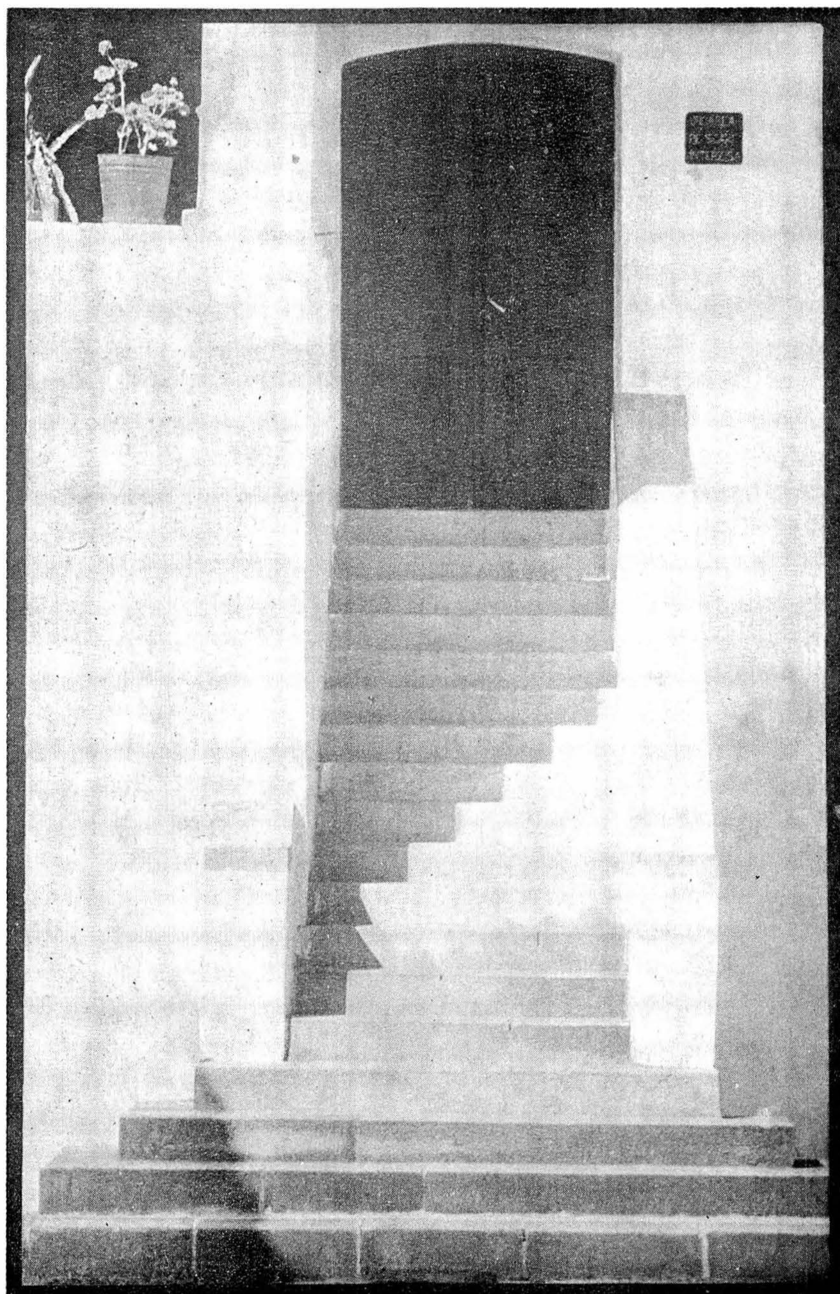


9. Artista fotografă Liana Grill ne surprinde adesea nu numai cu imagini frumoase, dar și cu o formă de prezentare originală.

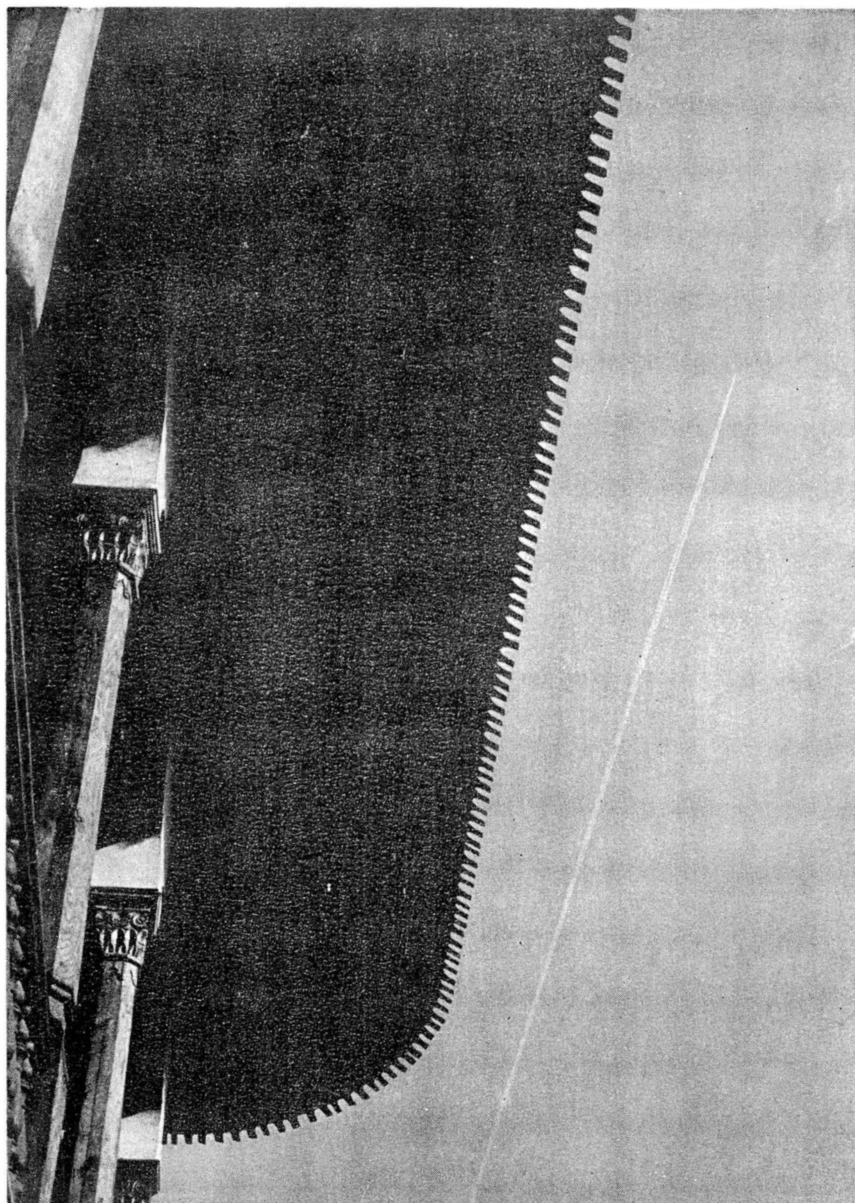


10 și 11. Același loc, aceeași zi (doar la două ore diferență!), doi fotografi „găsesc" altceva. Fotografia 10 este a lui Dan Dinescu și 11 a mea.





12 şi 13. Detalii de arhitectură. Pe cînd imaginea 12, a mea, se limitează doar la un joc de linii şi suprafeţe tonale, imaginea 13, a cunoscutului artist fotograf Sandu

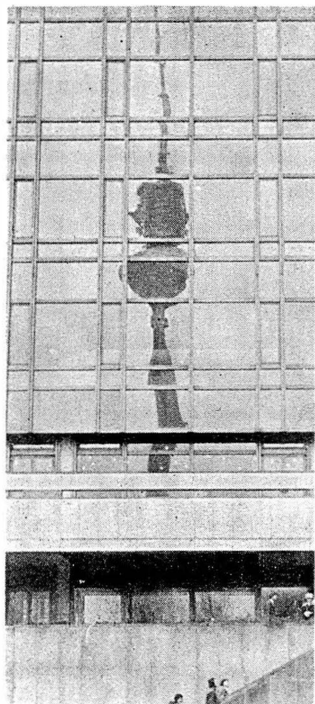


Mendrea, are un apreciabil „plus" de conţinut, prin contrapunerea măiestrită, cu implicaţii poetice, a „şindrilei" cu „zbor de avion modern".





14 şi 15. Surprinse pe viu. Imaginea 14 de Fred Nuss, face parte din expoziţia sa personală „Jazz". Imaginea 15 de D. Friedmann are toate şansele să facă parte dintr-o expoziţie personală a sa. Ambele arată mai mult decît se vede.

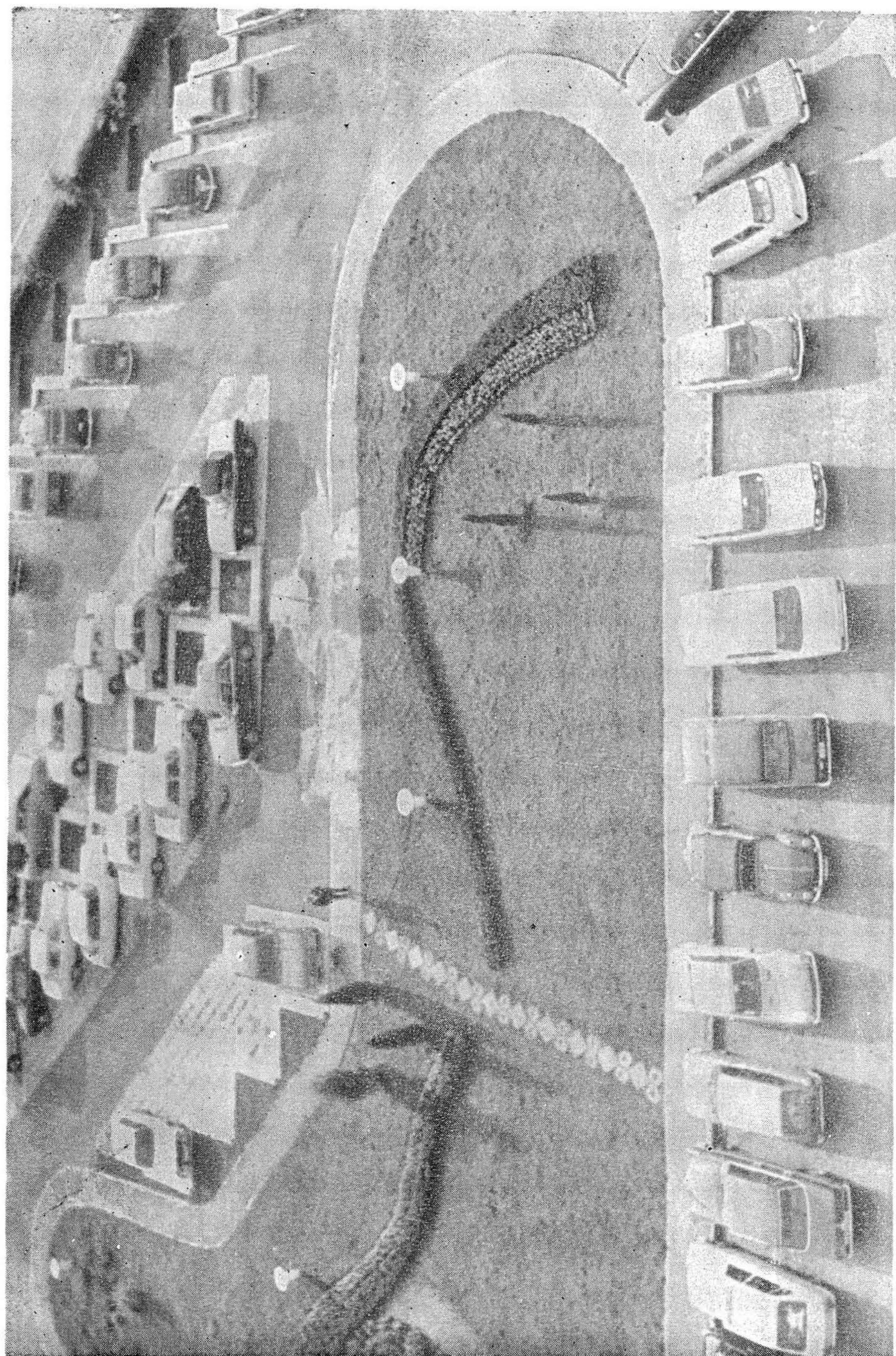




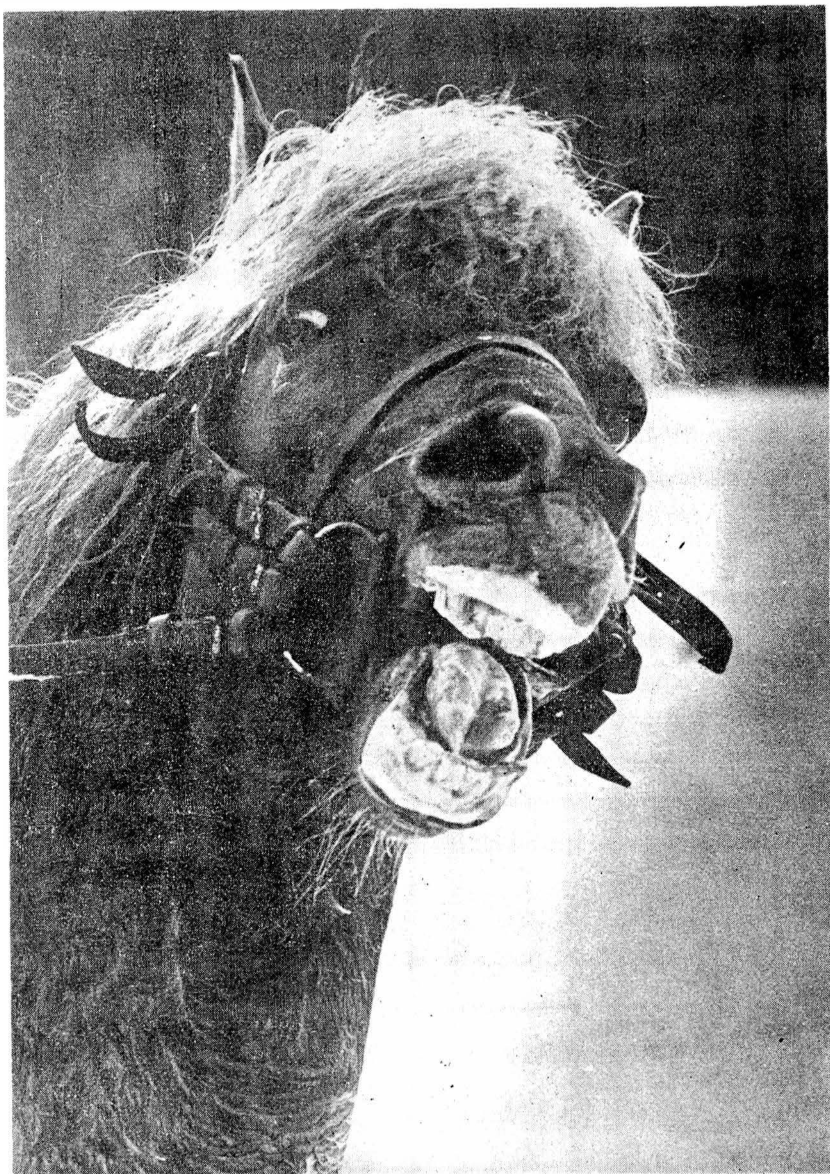
16 şi 17. Turnul televiziunii din Berlin incită la mii de posibilităţi de fotografiere. Iată-i reflexia pe peretele de sticlă al unei clădiri guvernamentale şi iată-l ridicîndu-se printre ruine şi o statuie alegorică cu iz belicos (fotografii de E. Iarovici).



18. Titlul este „Fata cu nasul urît" şi a fost sugerat chiar de model, cînd şi-a ascuns nasul cu mîinile (fotografie de E. Iarovici).

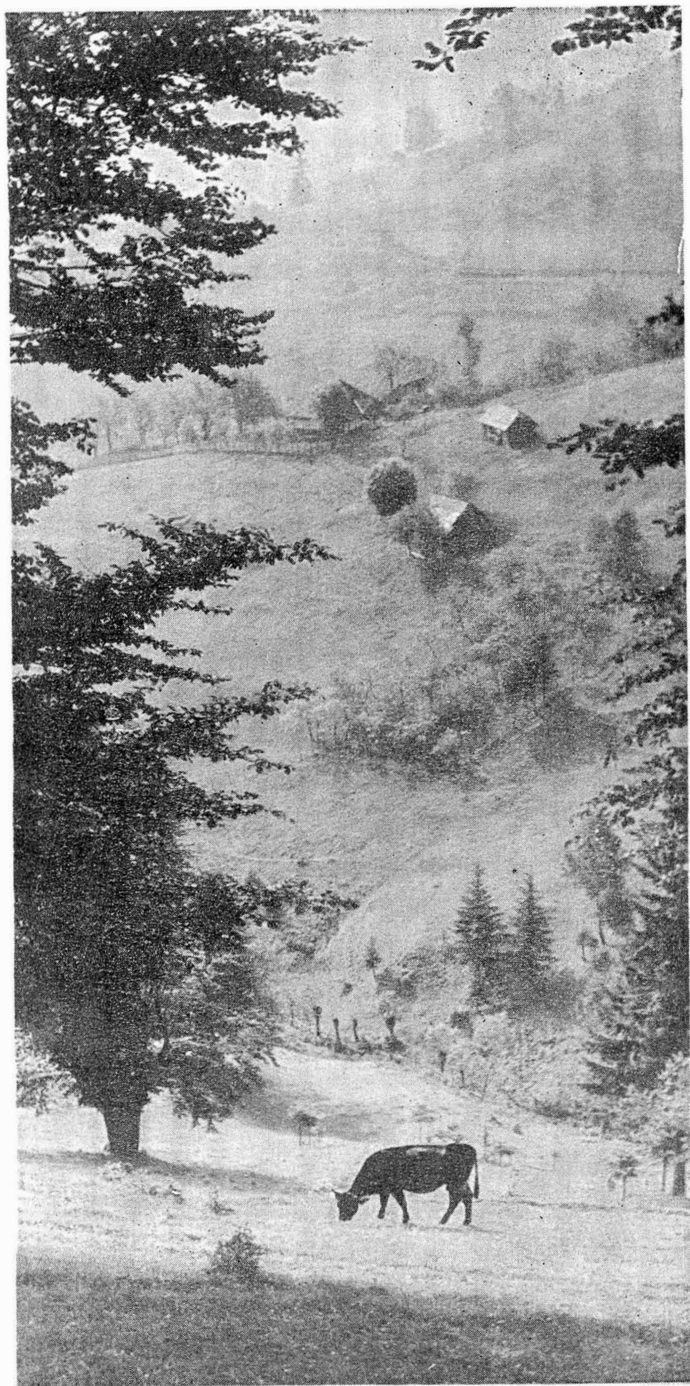


19. Vederile de sus adesea produc o impresie de inedit (fotografie de E. Iarovici).

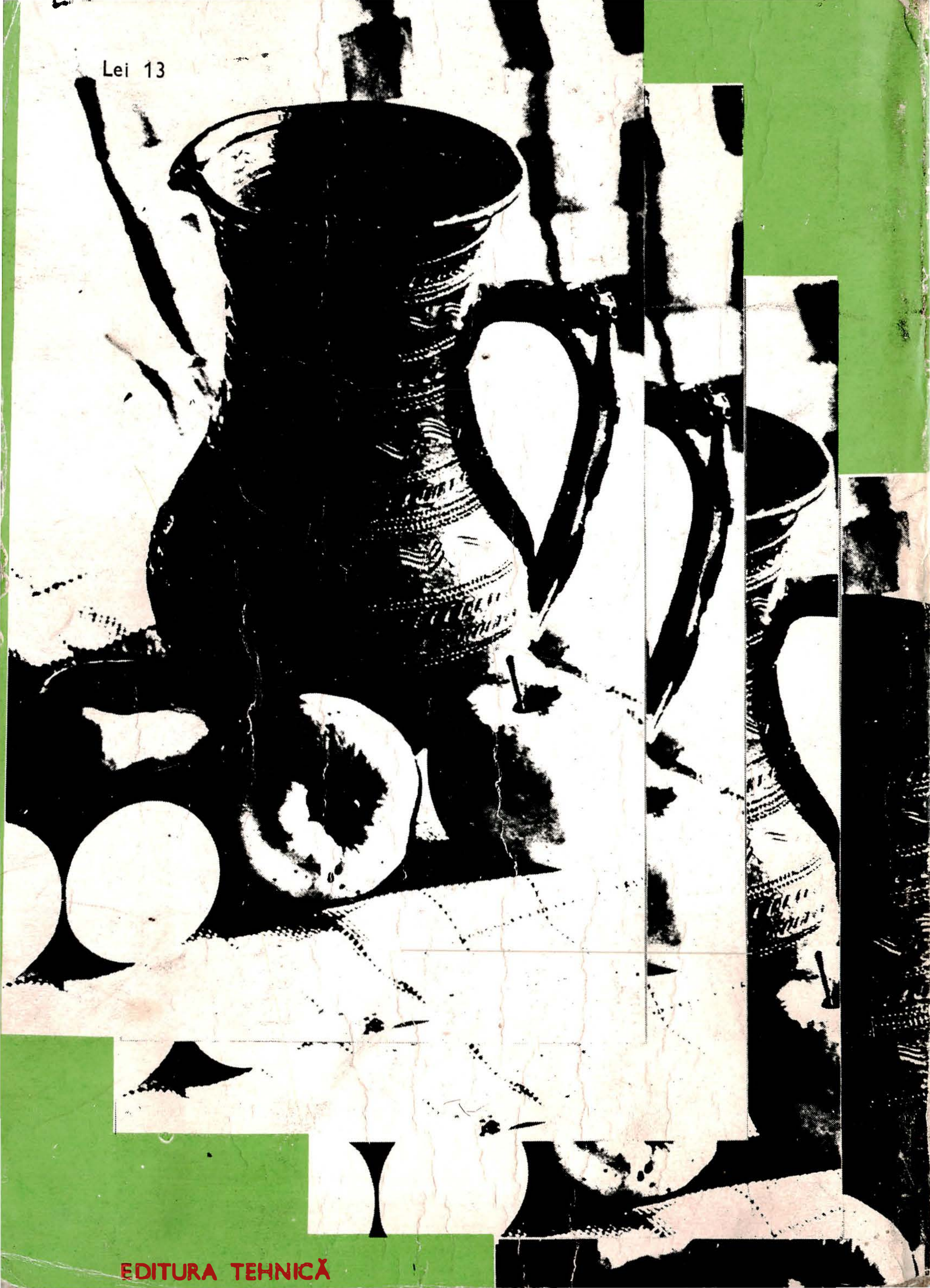


20 şi 21. În ultima vreme caii s-au bucurat de o mai mare atenţie din partea fotografilor. Pe bună dreptate! Sînt un subiect minunat! Ca dovadă imaginea 22 a lui Nic Hanu din expoziţia colectivă (împreună cu Dan Dinescu şi Andrei Pandele) „Caii Huţuli" şi imaginea 23 a lui Puiu Asmarandei care se impune printr-o factură deosebită, specific fotografică.





22. Vaca neagră (fotografie de E. Iarovici). Peisajul „trăiește" numai prin efecte de lumină bine gîndite.



Lei 13
EDITURA TEHNICĂ